

L'OEIL
82

VENTES PUBLIQUES
Versailles - Hôtel Rameau

Calendrier octobre 1961

Dimanche 1er octobre à 14 heures
TABLEAUX MODERNES

Dimanche 8 octobre à 14 heures
DESSINS ANCIENS - ESTAMPES ANCIENNES
en présence de Mrs Thesmar et Rousseau, experts

Dimanche 15 octobre à 14 heures
TABLEAUX MODERNES

Dimanche 22 octobre à 14 heures
MEUBLES ANCIENS ET DE STYLE

Dimanche 29 octobre à 14 heures
TABLEAUX ANCIENS

Me Georges Blache
Commissaire-priseur, en son Hôtel Rameau
Versailles - 5, rue Rameau - Tél. 950 55-06 et 950 71-29

Les ventes sont précédées la veille d'une exposition de 9 heures à 12 heures et de 14 heures à 18 heures

Envoi des catalogues sur demande

STEDELIJK MUSEUM

POUGNY

Rétrospective du 12 octobre au 29 novembre

AMSTERDAM

Galerias Biosca
Genova 11, Madrid

Francisco Farreras

du 15 au 31 octobre

GALERIE EUROPE
22, rue de Seine - Paris 6e - ode 66-75

WOLS

peintures et gouaches

1932-1942

du 20 octobre au 30 novembre

Picasso
Léger
Miró
Kandinsky
Fautrier
Dubuffet
Lanskoy
Weichberger

Sculptures de Brancusi



15 Lauréats de la
Biennale de Paris 1959

Galerie Lacloche

8, place Vendôme Paris 1er - Opé 06-59

du 3 octobre au
4 novembre 1961

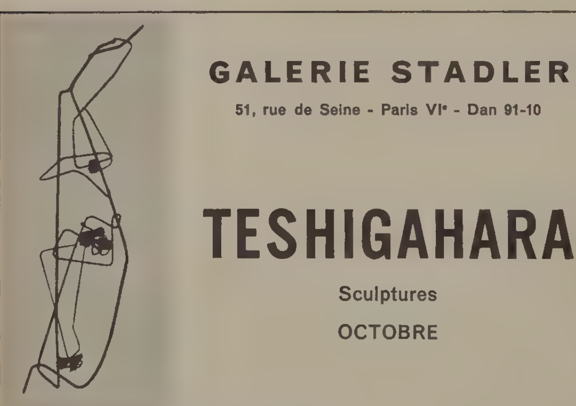
Bell - Bertrand - Dmitrienko - Fabien - Feito Frankenthaler - Gironella - Koenig - Lebenstein de Leeuw - Levée - Lucebert - Mabe - Maryan Petlevski

KATIA GRANOFF

13, Quai de Conti PARIS VIe

OGUISS

du 27 octobre au 10 novembre 1961



GALERIE RIVE DROITE

Alan Davie

10 octobre - 7 novembre

23, FAUBOURG SAINT-HONORÉ PARIS 8e ANJ 02-28

50 GOUACHES

DE WOLS

OCTOBRE — NOVEMBRE 1961

GALERIE
BONNIER

7, AV. DU THÉÂTRE - LAUSANNE

GALERIE L'ENTRACTE LAUSANNE

PIERRE

CHEVALLEY

peintures

du 26 septembre au 14 octobre



SOURIRE DE LA FRANCE EN TOUTE SAISON...
Printemps, été, automne, hiver... A chaque saison sa grâce; vergers en fleurs ou plages ensoleillées, patine de l'automne sur les forêts et plaisirs du ski sur les pentes enneigées.
En toute saisons, le même sourire, le même accueil, le touriste n'est pas un "étranger" - c'est un "visiteur ami" devant qui la France déploie la beauté de ses sites et sa gastronomie, la douceur de son climat et l'attrait de ses châteaux, son folklore et les agréments de sa vie urbaine: musées, concerts, théatres...
COMMISSARIAT GENERAL AU TOURISME
Bureau de renseignements de Tourisme
127 Champs Elysées, Paris - BALzac 12-80
FRANCE
alain carrier
HAVAS INTER. SERV.

galerie de france
3, fbg st-honoré - paris - anjou 69-37

alechinsky, bergman, campigli
consagra, coulentianos, deyrolle
gillet, gonzalez, hartung
jacobsen, le moal, levee, magnelli
manessier, maryan, robert muller
music, nicholson, pignon
prassinos, reinhoud, singier
soulages, tamayo, zao wouki

singier, peintures
novembre et décembre





REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 82 • OCTOBRE 1961

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe, Bab. 46-11.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Photographies

Photographies en noir: *Courtauld Institute of Art:* L'Europe romane; *Galerie de France, Claude Michaelides:* Conversation dans l'atelier; *Musées Nationaux:* La collection du Musée Fabre; *Claude Michaelides:* Le nouveau Musée américain de Grande-Bretagne *et* Un appartement conçu pour des tableaux d'aujourd'hui.

Photographies en couleurs: *Claude Michaelides: page de couverture, pages 39, 55 et 56: Oriol Mas Pons: pages 25 et 26; M. Brion, Montpellier: pages 41 et 42.*

Notre couverture: *Détail de « patchwork ». Vers 1880. (Musée américain de Grande-Bretagne).*

Notre prochain numéro

Vuillard admiré • La collection d'Egremont • Sculptures de Max Ernst • Dessins de Pietro da Cortona • Décors de bistrots • La vie et l'œuvre d'Eero Saarinen.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *48 N.F.; G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIe. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11964-32*
Suisse: *fr. s. 42.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16767*
Belgique: *fr.b. 600.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 48.–; A. et G. de May, Lausanne (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*
Angleterre: *£4.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 8000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$12.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 48.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0.60 N.F.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 4.- • Belgique, 54 francs • Italie, 800 lires (plus taxes)



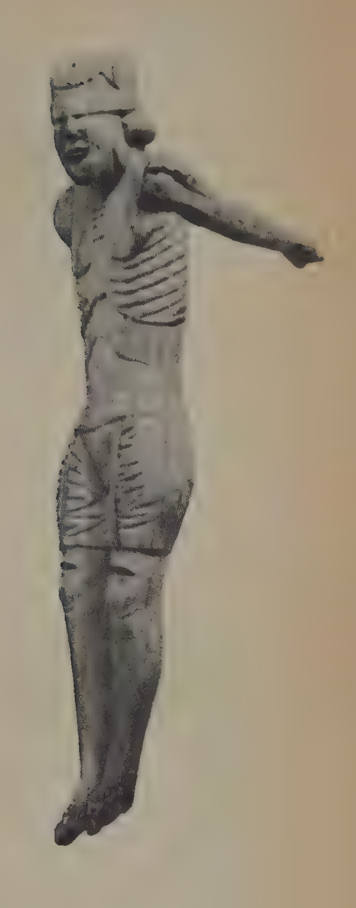


Louis Grodecki analyse ici la très importante exposition organisée en Espagne par le Conseil de l'Europe

L'Europe romane

Jamais encore on ne s'est rendu compte aussi clairement de l'extrême richesse de l'art du XIe et du XIIe siècles, et de la difficulté de le concevoir comme un ensemble stylistique homogène. L'exposition organisée à Barcelone et à Saint-Jacques de Compostelle sous les auspices du Conseil de l'Europe, loin de démontrer l'unité de l'Occident médiéval, dévoile une infinie variété qui doit correspondre à des différences marquées, peut-être à des antinomies culturelles et artistiques. L'idée de grouper, autour du sanctuaire de saint Jacques, les témoignages de ce grand mouvement « international » et unificateur, le Pèlerinage de Compostelle, ne saurait effacer l'effet déconcertant de l'exposition du palais de Montjuich.

Ce résultat tient un peu — mais un peu seulement — aux inégalités dans la participation des différents pays, envois choisis parfois en fonction de certaines conceptions « nationales » de l'art roman. Par exemple, dans la section allemande, on voit des sculptures de Mayence et de Naumbourg qui appartiennent au milieu du XIIIe siècle et, pour l'œil français, à un stade avancé de l'art gothique. On a voulu, visiblement, rappeler par là la notion du « roman tardif », *spätromanisch*, qui ne correspond à rien de réel dans l'évolution de l'art français, car le gothique y surgit dès le milieu du XIIe siècle et s'impose en une cinquantaine d'années; on voit dans ce « roman tardif » l'équivalent germanique du « premier gothique », l'élément de résistance à la progression de celui-ci. Souvent, pour des raisons semblables, on a extrapolé la définition de l'art roman e[t] dépassé ses limites. L'Angleterre a en[-]voyé — et c'est même un des chefs[-]d'œuvre de l'exposition — deux statue[s] de l'abbaye Saint Mary's d'York, plu[s] récentes que 1200 et qui reflètent l'in[-]fluence du portail de Senlis et aussi[,] comme l'a prouvé récemment M. Sauer[-]länder, celle des ateliers de Mantes et d[e] Sens. Evidemment, le schématisme d[e] la chevelure, la symétrie de la barbe d[u] *Moïse* d'York relèvent d'une stylistiqu[e] pré-gothique; mais l'essentiel, c'est-à[-]dire le comportement de la statue dan[s] l'espace, sa « monumentalité » propre qu[i] lui vient du volume plein et de l'indé[-]pendance formelle, n'ont plus rien [à] faire avec l'art roman. Ainsi, à plusieur[s] reprises (car il y aurait d'autres obser[-]vations à faire du même ordre, mêm[e]



Descente de Croix *de l'Abbaye San Juan de las Abadesas, à Erill la Vall. Catalogne. XIIe siècle. Ces figures, en pièces de bois assemblées, sont aussi grandes que nature. L'intensité du drame de la Passion est rendue par des moyens très « primitifs » et directs, comme dans l'art populaire.*

our la section française), les organisa-eurs de l'exposition nous ont compli-ué, comme à dessein, la tâche déjà bien urde de voir clair dans cette accumu-tion d'œuvres hétérogènes et de re-hercher un tableau cohérent de l'art oman.

On serait tenté tout d'abord d'insister r la « dualité » qui résulte de la fonc-on monumentale de la sculpture sur erre et de la peinture murale, et de la nction « mobilière », ou précieuse, des ojets de trésor, des livres enluminés, s véritables « pièces de collection » édiévales. Mais cette antinomie n'est as fondamentale. L'architecture ro-ane est, sans aucun doute, celle où la asse bâtie et solide, aux murs pleins, llicite impérieusement le décor sculpté peint, et tend à l'incorporer en quelque sorte dans les surfaces maçonnées. Mais ces chapiteaux, où l'épannelage épouse la forme de la retombée des arcs, ces dalles des frises ou des tympans qui gardent les limites de la pierre équarrie que la sculpture ne dépasse pas, ces portails distribués dans l'échancrure des portes, aux emplacements bien définis, ces peintures murales « plates », qui ne trouent pas le mur, mais accusent l'étendue par leurs fonds couvrants et abstraits, tout ce « décor complémentaire » de l'architecture n'est pas, pour l'essentiel du style, différent des peintures des manuscrits, des reliefs en ivoire ou des pièces d'orfèvrerie. Les analogies sont souvent très étroites, à l'intérieur des mêmes régions et aux époques semblables, entre les deux « genres » de l'art roman; de cela, l'exposition de Barcelone nous apporte de nombreuses preuves.

Les chapiteaux des cloîtres toulousains, comme ceux de la Daurade, ou anglais comme ceux de Hyde Abbey à Winchester, reproduisent des motifs des feuillages ou des rinceaux de l'enluminure, se couvrent de guillochages compliqués et menus, de perlés empruntés à l'orfèvrerie; ou bien les sculpteurs percent la pierre, refouillent l'intérieur du bloc, cisèlent des rinceaux ou des feuillages détachés du fond, comme s'ils travaillaient une matière plus ductile. Sans doute, les « lois monumentales » de la sculpture romane définies par Focillon et par Baltrusaitis restent valables dans un grand nombre de cas et, à peine nuancées, peuvent s'appliquer même à ces chefs-d'œuvre de virtuosité tech-



▲ Candélabre en forme de navire. *Fer forgé. Scandinavie, XIIe siècle. Musée Historique de Bergen. Le décor schématique et monstrueux de cet objet évoque les formes des navires des Vikings avec leurs têtes d'animaux à la proue et à la poupe.*

Christ en gloire porté par des anges. *Ivoire italien. XIe siècle. Florence, Musée du Bargello. Les incisions toutes graphiques des plis contrastent avec l'allure antique et noble des personnages et les thèmes traditionnels de la composition.* ▼

nique; le schéma abstrait subsiste même dans des compositions apparemment les plus libres. Il faut pourtant reconnaître qu'à partir du début du XIIe siècle, dans des centres artistiques très brillants, comme Cluny, Toulouse ou Saint-Gilles-du-Gard, Canterbury ou Léon (ou Saint-Dominique de Silos), le souci du « fini » d'exécution, le goût de la richesse des effets de surface, s'imposent et propagent une esthétique étrangère à l'art grandiose des constructeurs romans.

On peut aussi le dire de la peinture murale. Celle-ci, pourtant, à la différence de la sculpture romane qui a été en vérité « inventée » au cours du XIe siècle, s'appuyait sur des traditions bien établies, remontant jusqu'à l'Antiquité et nourries des influences byzantines à travers l'Italie pré-romane. On reconnaît certes, quand on examine surtout les peintures murales de l'ouest de la France et de la Catalogne — l'extraordinaire collection du Musée de Barcelone sert de cadre à l'exposition — qu'il y eut un phénomène de « romanisation » des formules plus anciennes, byzantines, carolingiennes ou même ottoniennes: l'introduction d'un schématisme formel plus rigoureux, le durcissement des contours, la simplification du modelé, l'agrandissement de l'échelle. On en arrive à ces inoubliables peintures de Tahull ou de la Seo d'Urgell, aux frontières de l'abstraction. Mais il suffit de se reporter aux manuscrits catalans ou pyrénéens pour retrouver des formes similaires, dans des miniatures contemporaines ou antérieures, comme l'extraordinaire série des *Apocalypses* avec le commentaire de Beatus de Liebana, réunie dans les vitrines de la salle que domine le Christ de Tahull. Il est possible aussi que l'esthétique de l'enluminure pyrénéenne (très différente en cela de l'enluminure anglaise ou germanique) procède d'une inspiration plus ornementale, grâce aux influences mozarabes; certaines de ces miniatures — dans la célèbre *Apocalypse de Saint-Sever* — en arrivent à être « monumentales » par leur composition, par leur graphisme, par leur « platitude ».

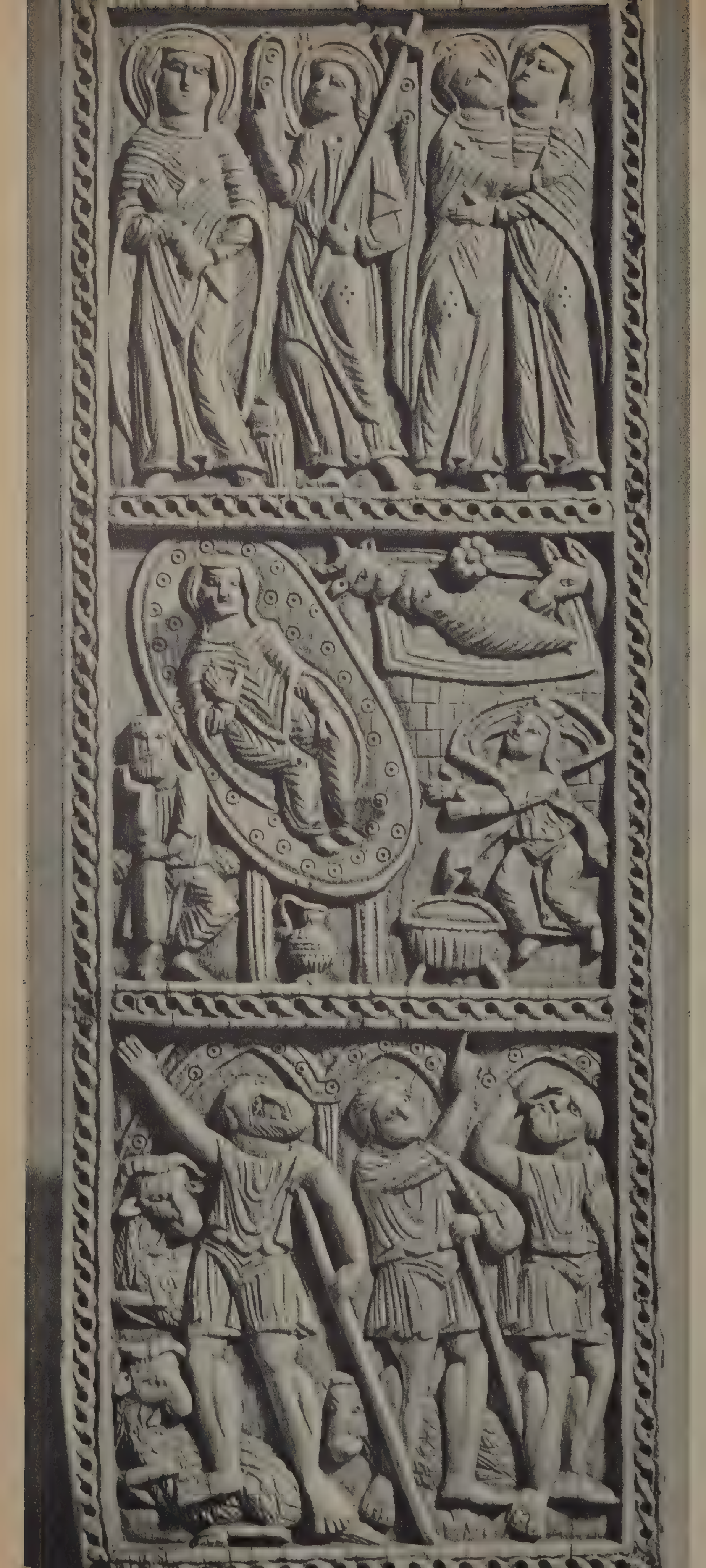
Le plus bel exemple de cette dépendance mutuelle de la peinture très petite — la miniature — et très grande — la fresque — est donné par la compa-

ge en bois polychrome. *Art rhénan.* ►
*s 1170. Musée de Berlin. Précieux
écution, distingué d'allure, l'ange de la
urrection de Berlin, est à comparer
sculptures violentes de la Catalogne.*

on entre les peintures murales de iena (du second quart du XIIIe siècle, venant d'un monastère de la pro- ice de Huesca brûlé en 1936) et les es d'un merveilleux psautier, prêté la Bibliothèque Nationale de Paris. fut une découverte de M. Ainaud de arte que de relever dans les compo- ons de Sigena, distribuées en médail- s et en compartiments carrés sur un d de beaux rinceaux, les caractères n style étranger à l'Espagne et che de l'art byzantin et, plus encore, l'art du Sud-Est anglais. Dans celui- à la fin du XIIe siècle et au début XIIIe, le passage entre l'art roman l'art gothique s'opère grâce à une ve mais très puissante influence zantine; le chef-d'œuvre de cette ten- nce est le *Psautier de Paris* (ms. lat.



46), peint probablement à Canterbury rs 1200. Le manuscrit est exposé aintenant sous les peintures de Sigena le doute n'est plus permis: aussi bien rnementation que le style des figures s personnages en buste ou les scènes) mble bien venir du livre anglais. r quel moyen? Il est probable que le anuscrit se trouvait en Catalogne au IIIe siècle, il y était au XIVe, quand



il avait été complété par un miniaturist catalan. De telles démonstrations suf- fisent pour justifier l'effort des organi- sateurs de l'exposition.

Elles ne sont que rarement auss réussies. Mais il serait possible de fair la preuve, en France, de l'unité d'inspi- ration entre les manuscrits de l'oues de la France, de Limoges ou d'Angers et les peintures murales, même celles d Saint-Savin, qui peuvent paraître s grandioses, quand on les regarde dan l'immense perspective de l'édifice qu'el les décorent. Pourtant dans la crypt de Saint-Savin, dans le narthex, e même sur cette voûte partagée en scène rectangulaires nombreuses, on retrouv presque intégralement les procédés sty listiques du découpage des fonds, d dessin des plis, l'expressionisme de mouvements qui caractérisent, pa exemple, le *Sacrementaire de Limoge* (Bibl. Nat., lat. 9438). Et il en serait d même si nous comparions les miniature et les fresques « clunisiennes », ou le manuscrits anglais de 1160-1180, ave les peintures murales du Petit-Quévill en Normandie.

Les vraies antinomies internes de l'ar roman sont donc ailleurs. La premièr qui ressort avec évidence est celle entr les traditions « antiquisantes », classi ques ou paléochrétiennes, revivifiées l'époque carolingienne en Italie et à l cour impériale, renforcées autour d l'an mil par des influences byzantine et, d'autre part, les traditions « no classiques », ornementales, venues d l'art des peuples barbares qui conquiren l'Europe au début du Moyen Age, o bien de l'admirable art irlandais de VIIe et VIIIe siècles, où revit la proto histoire celte; elles furent encore ampli fiées, au début de l'époque romane, pa l'expansion scandinave et par l'influenc musulmane. Toute la géographie artis tique romane peut être considérée à l lumière de cette opposition entre deu « mentalités » qui se côtoient, qui s'acco modent l'une de l'autre, ou qui s'oppo sent. Les sculptures scandinaves qu figurent à l'exposition, les célèbres porte de Ulvik, de Trondhjem, de Stedje comme certaines pierres ornées d'entre lacs en méplat, provenant d'Irlande sont l'expression extrême de la tendanc

◄ *L'Annonciation, la Visitation, La Nat vité, l'Annonce aux bergers.* Ivoire italien *XIe siècle. Musée civique de Bologn L'iconographie est archaïque (la servant préparant le bain de l'Enfant et la com position suit les modèles paléochrétiens mais le style est simplifié, « romanisé par le schématisme des forme*

Châsse en émail. *Limoges. Vers 117 Trésor de la cathédrale d'Apt. L'orn mentation très raffinée de cette pièce déri du feuillage antique (l'acanthe) et orien tal (la palmette), mais intégré ici dan un réseau complexe proprement médiéva*

ementale: la végétation stylisée, ré-
e à des tiges et à des spirales, et les
rides zoomorphes se confondent dans
art monstrueux, issu de la préhistoire,
civilisations nomades de la steppe
itique, et enrichi par l'abstraction
manique. C'est un art fantastique,
l'homme et l'humanisme n'ont pas
place, « barbare » et dynamique, où
ı s'est quelquefois plu à voir l'affir-
tion catégorique du Moyen Age s'op-
ant à l'Antiquité.

Et voici, dans des salles toutes voi-
es, l'harmonieux développement de
sculpture romane d'Italie, ou de l'or-
rerie allemande. L'idéal antique qui
ait imposé dès l'époque carolin-
nne, puis vers l'an mil au moment de
rénovation » de l'Empire d'Occident,
retrouvé dans l'art roman. La tête
Capoue — sortie des ateliers qui ont
vaillé pour Frédéric II Barberousse —
« romaine » comme les colosses de
me impériale. Des ivoires de style
éochrétien sont taillés au XIIe siècle;
ns la sculpture sur marbre, dans les
sques, les Apôtres sont habillés comme
sénateurs romains; les monstres eux-
mes sont classiques, ce sont des cen-
ires, des sirènes, combien différents
monstres scandinaves ou normands.
modelé est nuancé et rond, faisant
ggérer le relief réel des corps; les
ds, dans les reliefs, entourent les figures sans les contraindre ou les déformer; la vraisemblance de la vie s'impose dans les attitudes et les gestes. La sculpture française de la Provence (rien ne la représente à Barcelone) atteint souvent la même noblesse romaine, aux portails d'Arles ou de Saint-Gilles-du-Gard. Peut-être en Catalogne même, dans l'art du « Maître de Cabestany », retrouve-t-on l'écho de ces formes « méditerranéennes » et antiquisantes. Ou encore à Toulouse, chez les sculpteurs des reliefs de Saint-Sernin, comme l'a prouvé récemment Gerke, en montrant les modèles paléochrétiens qu'ils ont suivi. Richard Hamann, un des savants qui ont analysé avec le plus de perspicacité l'art roman, n'a pas hésité à qualifier de « proto-renaissance » ce grand courant de la Provence et de l'Italie.

Les arts de l'orfèvrerie et de l'enluminure montrent, dans les ateliers de la Lorraine, de la Rhénanie ou de l'Allemagne méridionale, une autre forme de ce goût antiquisant. La renaissance carolingienne a été une tentative concertée de revenir aux modèles antiques. Le *Psautier d'Utrecht*, livre rémois du IXe siècle, fut une imitation des dessins chrétiens primitifs; les grands ivoires du « groupe Ada », comme l'a appelé Goldschmidt, furent des contrefaçons des ivoires du IVe et du Ve siècles. Or, vers l'an mil, dans l'Empire ottonien, ces



▲ Etendard de navire de Branobu *(Norvège). Bronze doré. Fin du XIe s. Le réseau végétal s'entrelace autour de Samson et du lion, mais les figures subissent la loi de l'ornement, auquel elles sont réduites.*



▲

Calice et sa patène. *Salzbourg. Vers 1200. Vienne, Musée d'Art et d'Histoire. L'iconographie très savante, expliquée par de nombreuses inscriptions, la délicatesse des gravures et du repoussé s'allient à un élément oriental inattendu : des lettres coufiques incisées sur les bords du vase.*

Statue de Moïse *de Saint Mary's d'York. Pierre. Début du XIIIe siècle. Musée d'York. La monumentalité proprement gothique du prophète s'allie aux conventions stylistiques encore romanes dans le traitement de la chevelure bouclée.* ►

modèles carolingiens sont repris, continués, enrichis par la nouvelle expérience de l'art byzantin. On n'a pas exposé, à Barcelone, ces œuvres du début du XIe siècle (car on a voulu, fort évidemment, écarter l'art ottonien d'une exposition romane). Mais il a suffi d'une ou de deux œuvres, comme la célèbre Vierge en ivoire de Mayence, pour prouver bien la filiation qui conduit aux chefs-d'œuvre du XIIe siècle dans les pays de la Meuse et du Rhin. C'est dans cette tradition que se situent les reliquaires en forme de diptyque ou de triptyque du Musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles, ou celui du Petit-Palais de Paris, les ivoires colonais ou les ma-

n.crits, comme l'*Evangéliaire d'Hel-mrshausen* (la section de manuscrits al·mands est d'ailleurs, à l'exposition, iruffisante). Sans doute, le « classi-cine » de certaines de ces miniatures o de ces reliefs en métal au repoussé e: comme figé, sclérosé, durci, et par lèmême « romanisé ». Mais, dans le der-nr quart du siècle, Nicolas de Verdun, leplus grand maître de ces temps, res-scite toute la souplesse, toute la liberté fmelle, toute la substance humaine et pressive de l'Antiquité. Aucune de ses vres n'a pu être exposée; mais on en t de nombreux échos dans l'orfèvre-, dans la miniature et dans la sculp-re de 1200. Peut-être ce style « anti-isant », si personnel, de Nicolas de Vrdun n'était-il d'ailleurs que la mani-tation la plus haute d'un mouvement s général, propre à ce moment de istoire en France du Nord, en Cham-gne, en actuelle Belgique, en Rhéna-; il n'est pas sans rapport avec la ilpture monumentale rémoise, entre 75 et 1225, avec le « style à l'antique » la célèbre *Visitation*. Comme en An-terre, l'influence byzantine (celle du *autier de Paris*) a libéré, en quelque te, la miniature anglaise des excès de stylisation romane et préparé la voie 'art gothique, de même les tendances tiquisantes de la Champagne et de la rraine ont contribué à l'élimination l'art roman sur le continent, en pro-sant un idéal formel opposé au sché-tisme, à l'abstraction, au fantastique nemental. La tradition antique — qui été une des sources les plus fécondes l'art roman, qu'elle a nourri et fait oluer, a été ainsi, dans un autre ntexte historique, un « contre-cou-nt », frayant le passage au style thique.

Il était intéressant de montrer, un u en marge de ce « conflit » capital, mment certains éléments exotiques ntribuèrent à infléchir, localement, volution de l'art roman. On n'a pas erché à insister sur les influences by-ntines (une exposition a été réservée ce problème à Paris, il y a trois ans); is il fallait souligner la part de l'art amique. L'islam fut le propagateur, début de la période romane, d'élé-nts culturels et artistiques très variés. la pensée scientifique et l'humanisme XIIe siècle profitèrent largement de que l'islam véhiculait de traditions ecques, dans l'art, seuls les éléments tiques secondaires et tardivement quis ont pu être transmis par les abes d'Espagne à l'art roman: les modèles classiques du chapiteau à feuil-lages, dont un grand nombre existait en Espagne romaine, visigothique ou by-zantine. C'est surtout en tant que dépo-sitaire, en même temps qu'interprète original, d'un fonds très ancien asiatique que l'islam a joué un grand rôle. L'art sassanide, qui était une « renaissance » des formes asiatiques antérieures à l'hel-lénisme, a légué à l'islam un véritable génie ornemental, que renforcèrent en-core les contacts des Arabes avec l'art copte d'Egypte. En spéculant sur l'orne-ment abstrait, végétal ou zoomorphe, les Arabes du Xe siècle arrivèrent à un raffinement exceptionnel; l'industrie de tissage, la sculpture sur ivoire, la taille des cristaux de roche fournirent à l'Occi-dent des modèles merveilleux de finesse, captivants et étranges dans leurs formes. Les tissus d'Orient ou d'Espagne ser-virent au culte chrétien; une admirable pièce de cette sorte est exposée à Barce-lone, la chape de saint Thomas Becket, conservée à Fermo en Italie. Les « oli-phants » et les coffrets siculo-arabes d'ivoire ne manquaient pas dans les grands trésors du XIIe siècle. Rien d'étonnant que ces objets aient été souvent imités par des sculpteurs sur pierre — au Puy-en-Velay par exemple — par des orfèvres, comme les émail-leurs limousins, par des ornemanistes: la lettre coufique prise comme élément du décor apparaît jusque dans les pays du Nord ou en Angleterre.

Une des plus belles *Apocalypses* de Catalogne, celle de Burgo d'Osma, porte



Evangéliste Saint Luc. *Evangéliaire de* *lbbaye d'Admont (Autriche). Travail* *Salzbourg. XIe s. Le thème, d'origine* *tique, est traité ici avec un schématisme* *iquement roman : l'encadrement d'ar-* *tecture (où l'on a suggéré des perspec-* *es) vient de l'art antique et carolingien.* ►



la trace de cette influence raffinée, elle contraste avec l'art souvent ru des enlumineurs d'Espagne. Ce con traste est important pour différenci d'une autre manière les caractères l'art roman. D'une part, en considéra les sculptures sur bois, les peintures s panneaux, et même les fresques ou l sculptures sur pierre, on est souve frappé par cette rudesse, par ces eff obtenus à peu de frais, à l'aide des tec niques rudimentaires, et on qualifiera volontiers ce style de « populaire D'autre part, en regardant des œuvr en matière noble, or, argent, cuiv émaillé, ivoire ou marbre, on est stup fait par l'extraordinaire maîtrise, par sens d'invention formelle des artist par le raffinement très rare de leur goû Ce sont, bien entendu, les chefs-d'œuv envoyés par l'Allemagne et l'Autric qui doivent être ici nommés: la gran croix-reliquaire de Saint-Paul de L vantthal, en or, filigranes, pierres

◄ Croix reliquaire. *Souabe. Vers 110 Abbaye Saint-Paul de Lavantthal (Aut che). Imitation romane de la Cro Impériale du Trésor de Vienne, cette croi jalousement gardée à Saint-Paul, a exposée à Barcelone pour la première fo*

Le Christ à cheval. Les Cavalie *Page de l'Apocalypse de la Cathédrale Burgo d'Osma. Appartenant à la cé bre série des Beatus, cette Apocalyp jusqu'ici presque inconnue, montre influences musulmanes qui la distingue de la célèbre Apocalypse de Saint-Sev*

Tombeau en forme de sarcopha *XIe siècle. Musée de La Rochelle. taille sommaire des ornements ou des a maux fantastiques qui soutiennent le s cophage, une certaine incohérence dans distribution des formes, donnent à ce œuvre un caractère « primitif » très accu*
▼



Xps cū suo
exercitu
ad pugnā
uadit
contra dbl

intailles, les « flabella » de Kremsmünster ou de Hildesheim, les autels portatifs émaillés de Siegburg, de München-Gladbach ou de Berlin (œuvre d'Eilbert de Cologne). Mais les pièces mosanes ou anglaises leur cèdent à peine pour la beauté d'invention ou d'exécution. Virtuosité de la technique de l'émail, aux savantes transitions des couleurs, à la précision absolue de la coulée vitrifiée; renouvellement constant de la composition, du dessin des figures, de l'ornement végétal; subtilité de l'iconographie, inspirée par des écrivains sacrés à l'esprit fécond pour spéculer sur la symbolique chrétienne. Certaines de ces œuvres sont de véritables *rébus* théologiques, produits d'une laborieuse érudition patristique. Tout y est réuni pour fournir la définition parfaite d'un art « savant », d'un art d'esthètes chrétiens servis par des ouvriers d'une habileté et d'un goût consommés. Il n'est pas étonnant que ces « merveilles » aient tenté,



en tant que modèles, certains tailleurs de pierre, qui ont voulu atteindre la même perfection formelle, en suivant, pour l'iconographie, les mêmes inspirations théologiques; c'est ainsi que sont nés, au milieu du XIIe siècle, les portails de Vezelay ou de Chartres.

Face à cet effort intellectuel et manuel, qui aboutit à la préciosité et à la virtuosité technique, que voyons-nous en regardant les *Vierges à l'Enfant* auvergnates, ces « magots » maladroits, mais combien émouvants par la simplicité de leur conception, ou ces *Descentes de Croix* italiennes ou catalanes, comme celle de San-Juan de las Abadesas (ou d'Erill la Vall), exposée à Barcelone? Un métier élémentaire, où les assemblages des pièces de bois sont ceux des mannequins, où les indications du détail anatomique des corps et les plis des vêtements sont taillés comme au canif, où l'iconographie simplifiée s'accompagne d'une incontestable vulgarité

d'expression (le Mauvais Larron de la *Descente*, à gauche du Christ, est mort en tirant la langue au Sauveur). L'effet de ce groupe est pourtant bouleversant par la vigueur rustique qui émane des personnages, par l'accent direct, sans recherche, de chaque geste et de chaque attitude. Peut-être obéissons-nous, en décrivant ainsi ce chef-d'œuvre dramatique, à un sentiment très « actuel », une esthétique propre à l'art de n jours, qui sacrifie volontiers à la reche che du choc psychique les qualités d'ha monie et de perfection conceptuel Mais il est important de savoir que no goût retrouve si facilement ses pré rences dans de telles œuvres roman C'est même probablement cette vei « populaire », ces formes rudimentai et grossières, qui nous attachent à l'a roman, et non les savantes perfectio des orfèvres et des émailleurs. De vient que les sculptures du Sud-Ou français, ou les chapiteaux de Sai

noit-sur-Loire, ou les croix irlandaises (celle de Dusert O'Dea a été placée, comme en exergue, à l'entrée de l'exposition) nous paraissent définir plus exactement et mieux l'art roman que les miniatures délicates des ateliers du Nord de la France ou les ivoires si parfaits de Cologne. Même dans ces œuvres « savantes » nous cherchons à découvrir, pour les aimer, les indices de la « déformation romane », de la stylisation arbitraire, de la rudesse « primitive ».

Panneau du « frontal » de Llanars. *Catalogne. Fin du XIIe siècle. Musée de Barcelone. Exemple typique de l'art populaire par l'exécution et par l'expression. Les peintures romanes sur panneaux sont un genre intermédiaire entre la peinture murale et la miniature. Il est intéressant de remarquer le fond orné de feuillage.*

Autel portatif d'Eilbertus. *Musée de Berlin. XIIe s. Autour de la miniature du Christ en majesté, les émaux multicolores constituent un exposé de la doctrine chrétienne, les apôtres récitant le* Credo, *et les prophètes, sur le socle, leur répondant par des allusions de l'Ancien Testament.* ►

Le Maître de Cabestany : Tête en marbre. *XIIe siècle. Collection Mateu. D'un « réalisme » inaccoutumé dans l'art roman catalan, cette œuvre récemment découverte est due à l'un des artistes les plus personnels de la Catalogne romane.* ▼





Un des caractères essentiels de l'art « populaire » est sa faible capacité d'évolution. C'est en raison de la coexistence dans l'art roman des courants « savants » et des courants « populaires » que nous avons de telles difficultés à résoudre les problèmes de l'évolution entre le Xe et le XIIIe siècle. Car cette évolution ne va pas du primitif et de l'informe à l'élaboré et à l'habile. Dans certains pays et dans certaines techniques, l'ère romane débute par des œuvres d'une perfection absolue; la miniature et l'orfèvrerie, la sculpture sur ivoire, le travail du stuc de la période ottonienne trouvent des équivalents de la même valeur en Angleterre anglo-saxonne, dans les manuscrits et les ivoires de l'Ecole de Winchester; l'*Evangéliaire de Robert de Jumièges*, prêté par la Bibliothèque de Rouen, quelques ivoires anglais de cette période le prouvent abondamment. L'Italie et la France connaissent, localement, les mêmes courants à cette époque. On dirait presque qu'une régression a suivi cette période si brillante, et que c'est seulement au début du XIIe siècle qu'un nouveau départ a été donné à l'évolution.

Suite en page 62.



◄ « Pierrot ». H. 131,5 cm. P. 46,5 cm.

L'artiste, dont on célèbre ce mois-ci le quatre-vingtième anniversaire, vient de réaliser une série de sculptures selon un mode entièrement nouveau

« Femme debout ». H. 43,5 cm. L. 16,5 c

C'est à la suite d'une promenade q je fis avec Jacqueline et Pablo Picas à Vallauris le 23 novembre 1960, q ce dernier décida de commencer u série de sculptures métalliques en t pliée et découpée. Nous venions visiter l'usine où nous fabriquons d tubes par pliage, lorsque Picasso n demanda si nous voulions bien travaill pour lui, tout en me faisant remarqu les difficultés ou les ennuis que ce pourrait comporter pour nous.

C'est avec une joie difficile à dis muler que j'acceptai; j'allais avoir chance et le plaisir de rencontrer F casso journellement.

Le lendemain Picasso nous fit port une première forme en papier, c'éta

Picasso découpe le fer

TEXTE DE LIONEL PREJGER



La Chaise ». H. 111 cm. L. 77 cm. P. 73 cm. ►

aigle à fière allure. Nous exécutâmes
nmédiatement cette sculpture et par
suite, tous les jours, d'autres sujets
nt nés de ses ciseaux magiques et de
n inépuisable imagination.

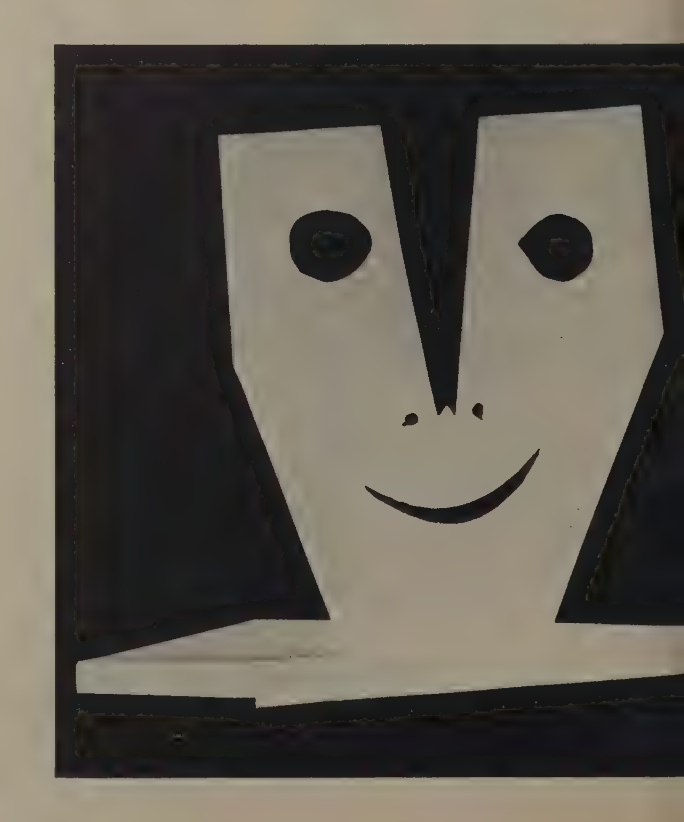
A vrai dire, pour Picasso, ce n'était
s une nouveauté que de découper dans
papier n'importe quel sujet. Repor-
ns-nous en 1888, le peintre a sept ans,
est un enfant et Jaime Sabartes
conte dans son Iconographie sur Pi-
sso que: « Pablo s'amusait à découper
s bonshommes dans une feuille de
pier avec les ciseaux à broder de sa
nte Eloisa. Au lieu de les dessiner
crayon, ses mains habiles décou-
ient des formes d'animaux, de fleurs,
étranges guirlandes et des combinai-





sons de figures. Au début, il n'en faisait qu'à son caprice. Ensuite, il se faisait un plaisir de céder aux demandes de Concha ou de Maria: « Fais-nous le portrait du terre-neuve de Doña Tola Calderon ». Ou bien on lui demandait de découper « Le Coq » qu'on venait de leur envoyer. Pablo, désireux de faire plaisir à ses cousines, allait au-devant de leurs désirs. « Et maintenant, quoi ? » « Par où veux-tu que je commence ? » « Par la patte », répondait l'aînée. Ça lui était bien égal, à Pablo, de commencer par le bas ou par le haut. Par la suite, il n'a jamais cessé de découper des silhouettes dans le papier ».

Eh ! bien, oui, sans doute n'a-t-il jamais cessé, mais maintenant, comme il le dit, « je réalise un rêve que j'espérais longtemps, c'est-à-dire mettre en formes durables ces petits papiers qui traînaient çà et là». Si Picasso décide cette nouvelle forme de sculpture, il ne va pas chercher dans les coins ces papiers découpés du passé ; non, tous les jours, il en dessine et en découpe des quantités et il est difficile de satisfaire à sa demande aussi



idement qu'il le souhaiterait. Et, rtant, tous les jours lorsque je rane le travail exécuté la veille, il est pris et heureux de voir debout ces ouettes qui étaient fragiles et flottes au moindre souffle d'air.

Comment travaille Picasso ?

Je ne lèverai pas le voile sur un secret, l'on imagine tout de même assez n le processus de ce travail.

Tout d'abord, Picasso pense son sujet, sculpture telle qu'elle serait achevée. st sans doute là le plus difficile, le te est habileté, talent, génie.

Sur la table encombrée des objets les s insolites et les plus divers, il y a en re des crayons, des papiers, des morux de carton, un couteau, une paire ciseaux, des tenailles, un marteau ... Picasso prend le papier ou le car-, rarement il dessine, c'est de la pe directe. Il prend ses ciseaux d'une in, le papier de l'autre et il découpe. voit des chutes de papiers qui tomt au sol et le sujet se présente à plat. asso l'observe, et c'est le moment où aut prendre une décision, ne pas se mper; le travail le plus important, ui du pliage, commence. C'est de ce ge que naîtront les jeux de lumière sque la sculpture sera terminée.

D'une main sûre, douée de la plus nde adresse, Picasso serre le papier re ses doigts, il marque des courbes des plis à plat. Le sujet en papier est rs posé debout, il est fragile, mais en éral il se tient seul, sans être appuyé quoi que ce soit.

C'est alors que notre atelier reconstitue ns la tôle plus ou moins épaisse, d'une on fidèle, le modèle que Picasso remet. Picasso admet difficilement nperfection dans le travail, il enrage fois de ne pas travailler lui-même à forge ou au chalumeau.

Si la sculpture brille trop, il décide la peindre, en blanc généralement et

» Masque ». Haut. 17 cm. Larg. 14 cm.

ci-contre, en haut

auche, carton pour la « Tête de Femme » :
roite, « Tête de Femme ». H. 38 cm.

« Femme ». H. 30 cm. L. 17,5 cm.
▼



« Femme de Vallauris». H. 113,5. L. 57,5 cm. ►



il l'expose en plein soleil, pour que les moindres défauts apparaissent. Parfois aussi ces sculptures deviennent polychromes ou dessinées au crayon gras sur un fond de Ripolin mat. Quelquefois aussi, des traits de soudures suivent sur la tôle les lignes que Picasso a dessinées pour donner au sujet plus de vie et de relief à la forme.

Puisque cet article comporte des illustrations, et qu'on y reproduit entre autres « La Chaise », je vais essayer de parler de cette sculpture; un jour comme les autres où j'allais chez Picasso, celui-ci était dans sa chambre, couché. Devant lui, près de la fenêtre, un très grand panneau de contreplaqué sur lequel était fixé un énorme papier d'emballage. Sur ce papier, avant le découpage, était dessinée une forme étrange, étalée telle une pieuvre aux tentacules immobiles.

— C'est une chaise, me dit Picasso, et, voyez-vous, c'est là une explication du cubisme ! Imaginez une chaise passée sous un rouleau compresseur, eh bien, ça donnerait à peu près cela.

Evidemment cette chaise était visible, décomposée elle ressemblait plus à une étoile qu'à un meuble, mais une chaise, qu'elle naisse des pinceaux de Van Gogh ou de l'esprit de Picasso, c'est un prétexte à penser et non pas la représentation d'un meuble. Cette « Chaise » devait être un objet très aimé.

Après les découpes des traits de fusain, Picasso se mit à plier, à friser le papier par endroits; ce papier vibrait, « La Chaise » allait naître. Tous les jours, et souvent plusieurs fois par jour, j'en amenais les parties finies pour les présenter et afin d'exécuter les rectifications de Picasso. Finalement, après de nombreuses manipulations, « La Chaise » fut terminée, je devrais dire « Notre Chaise », car si elle était née de l'esprit de Picasso, nous avions tout de même participé à cette réalisation, et je pense que c'est une des pièces qui marquera dans l'œuvre sculpté de l'artiste.

Avant « La Chaise » et après « L'Aigle », il y eut des portraits de Jacqueline, doux



◄ « Le Footballeur ». H. 56 cm. L. 48 cm.

L'ombre existe, elle est créée, les surfaces planes préparent à des noirs désirés. Les jeux de lumière sur les sujets sont le but et la recherche de Picasso, le sujet passe au second plan.

Picasso travaille, il n'arrête pas, rien ne le satisfait pleinement, l'œuvre achevée est aussitôt mise de côté, il faut passer à une autre. Avec le temps et l'accumulation des sculptures, on dirait une armée de fer, mais pacifique et joyeuse, tout le monde est gai dans cette œuvre nouvellement réalisée. Chaque sujet a un sens, quelque chose à dire, à montrer.

Picasso, homme étonnant, n'a pas fini de surprendre ceux qui le connaissent et ceux qui le connaissent moins.

« Clown ». H. 31 cm. L. 27 cm. P. 12 cm. ▼

tortурés, pliés dans tous les sens, mais telle manière que la vie naissait dans tte froide matière qu'est la tôle d'acier tous combien saisissants de ressemance. Puis il y eut des hiboux, des mmes longs, d'autres trapus, un coq traordinaire, des masques, certains entre eux se transformèrent en arleins, d'autres en clowns. Vinrent encore ıe grande femme porteuse de poteries, ıe maternité, une grande sculpture ur laquelle Picasso fit de nombreux ssins et même des peintures, « La mme au fauteuil », puis un cheval, s singes, des oiseaux, des hommes aux outons, inventaire en cours mais non rminé. Nous en sommes actuellement l'époque des footballeurs, petits sujets ssés, musclés, au profil de grande douur et qui, par leur forme ont donné s sujets d'une extrême pureté.

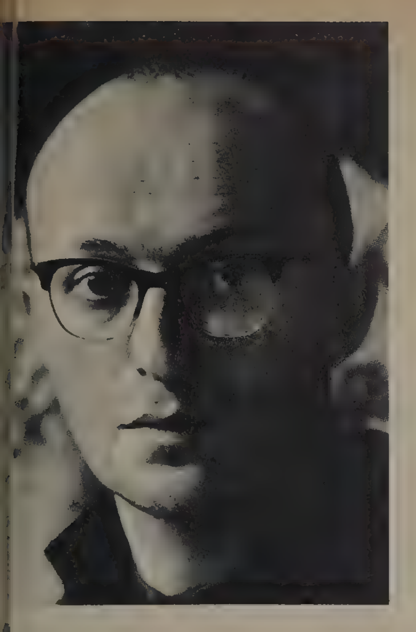
Avec Picasso, rien n'est laissé au sard, une courbe, un pli, un plat, ı creux, tout est pensé, tout est voulu.

Alechinsky





CONVERSATION DANS L'ATELIER / 6



…rre Alechinsky.

Pierre Alechinsky / Le pénible, c'est se mettre au travail. Je suis un paresseux professionnel.

Jacques Putman / *A qui le dites-vous!*

P. A. / Mais je m'étonnerai toujours du peu de temps qu'il faut pour faire un tableau par rapport au très long temps, si difficile à vivre, si nécessaire (paraît-il) pour enfin décider « maintenant je me lève, je cesse de tourner en rond, je cesse de marcher, de mettre de l'ordre dans l'atelier, de regarder l'heure, la fenêtre, d'imaginer que je n'aurai pas assez de blanc de zinc, de rêver à quelques toiles réussies hier pour des raisons aujourd'hui perdues. Maintenant j'y vais, je cesse de, j'y vais ».

J. P. / *Mais qu'est-ce qui paralyse?*

P. A. / Ce qui paralyse, c'est le souvenir envahissant de tous les échecs passés, des gestes imbéciles et fatigués. J'aime lire un tableau comme un graphologue regarde une écriture. S'il représente l'ennui, s'il ne me raconte rien qui me sorte de mon ennui, je le rejette.



« L'Entrée de la grotte ». ▶
…50. Collection particulière, Bruxelles.

J. P. / *Vous disiez tout à l'heure « paraît-il ». Il paraît aussi qu'il y a une nécessité de l'échec.*

P. A. / A mes débuts, j'utilisais mes échecs. Matériellement. Par exemple une toile parfaitement ratée, je la grattais avec patience, je l'usais. En vérité, je refusais de perdre le tout. Il me fallait un souvenir, de quoi repartir. Les traces d'échec, les usures m'indiquaient les nouveaux itinéraires à suivre.

J. P. / *Pas très drôle, tout ça.*

P. A. / L'acheminement était extrêmement lent. Alors je me suis aperçu que je m'abonnais, m'adonnais aux échecs. Un besoin. C'est eux qui chargeaient le tableau, qui me soufflaient les idées. J'avais compris le mécanisme, je commençais à m'ennuyer pour de bon.

J. P. / *Un exemple?*

P. A. / C'était en 1954, je venais de quitter (je ne dis pas d'achever) un très grand tableau, mon premier grand. Tout un été de travail. Je l'avais titré « La Fourmilière ». C'était sans début ni fin. Chargé, chargé. Début oublié, fin à l'abandon. J'étais crevé de fatigue et d'énervement. On m'avait dit: « C'est un tableau en souffrance » et aussi: « C'est un mur, mais qu'est-ce qu'il y a derrière? » Et Jorn:

…Terre brûlée ». 1956. 114 × 146 cm.

◄ « On tue bien les chevaux ». 1960. 70 × 40 centimètres.

« L'Assemblée ». 1960. 135 × 215 cm

« Là, tu as résolu des problèmes de structure, maintenant tu dois observer les conséquences des détails. »

J. P. / *Oui, je me souviens très bien du tableau. C'était une menace triste. Pas très loin du tableau reproduit ici* (voir page 34).

P. A. / Il y avait peut-être un imposant glacis brunâtre, comme du pain, qui donnait l'impression trop dramatique d'un vieillissement précoce.

J. P. / *Et les fourmis?*

P. A. / Pas une fourmi mais des tunnels, de longs couloirs, des galeries inextricables, des nœuds. Oui, des nœuds, des problèmes noués non résolus. Où étais-je? Dans le tableau? Derrière le tableau? Or, à côté de la Fourmilière, je dessinais, et là impossible de besogner. Là les échecs sont irrécupérables. Une leçon. On les jette au panier. Dans le dessin, tout doit être écrit sans repentir. Le temps passé se lit, l'espace se lit, l'idée. Donc, je commençais à m'amuser, j'étais en avance. Pas ce lourd matériel de peintre à traîner derrière soi. Une plume, un papier, un peu d'encre, de l'eau. Ecrire, décrire.



J. P. / *L'écriture, nous y voilà.*

P. A. / Elle m'a toujours intéressé. Plusieurs raisons. Ma mère, qui a une écriture impersonnelle, est très bonne graphologue. Elle m'a toujours fait observer le dessin d'une écriture, son allure générale, le sens de ce dessin, de cette allure. Une autre: je suis gaucher.

J. P. / *Les conséquences?*

P. A. / La société m'a mis un porte-plume dans la main droite et je me suis mis un crayon dans la main gauche. Je dessine, je peins avec ma main gauche. Mon écriture apprise et pratiquée à la main droite est, restera maladroite. Le dessin que trace ma main gauche a tendance, lui, à investir la surface du papier de droite à gauche. Or, vous savez que notre regard, le vôtre, le mien, essuie de gauche à droite dans le sens



ssin à l'encre de Chine. 1961.

de l'écriture occidentale tout ce qui s'offre à lui, comme ça, machinalement. D'où la nécessité d'un contrôle. Recomposer, rendre lisible.

J. P. / .....

P. A. / Merci. Au Japon, le calligraphe éduque sa main droite dans le sens inverse. Même les estampes populaires les plus descriptives sont composées pour nous à rebrousse-poil. Mais ce n'est pas ce qui m'a frappé. Ce n'est ni une nouvelle manière ni un nouveau contenu que je suis allé chercher. On a beau se déplacer, on reste dans sa peau. Mais une attitude de travail, de quoi rompre des habitudes. Ce qui m'a intéressé chez eux, c'est l'attaque, la position physique, penché en avant, le papier par terre, le corps libre.

J. P. / *Et quelle est notre manière d'attaquer un dessin, en Occident?*

P. A. / Oh, à l'école, rappelons-le-nous, on nous apprend à dessiner, calé dans une chaise, la table dans l'estomac, le poignet bloqué sur le papier, le bras mort. Mais

d'autres défauts que nous avons, nous Occidentaux, sont parfois des qualités. Par exemple, nous voulons agir partout, ne rien laisser que nous n'ayons marqué, souligné, formé, déformé, à gauche, à droite, reformé, supprimé en bas, en haut, symétrisé, bloqué. Cette activité du planteur qui vit dans l'horreur du désert, cela donne, avec la liberté, des résultats exceptionnels, Pollock. Mais sans la liberté...

J. P. / *A preuve, nous connaissons les travaux de Japonais occidentalisés à Paris, qui ont décuplé ces défauts-là, sans la liberté, et qui nous montrent ce que nous sommes parfois, dans nos plus mauvais moments : la liberté comme discipline, quelle horreur !*

P. A. / L'équilibre, ce n'est pas toujours une symétrie d'actions répétées, distribuées de manière équitable, avec la conscience aveugle du travail bien fait. Le non-faire, le voir, a autant d'importance que le faire. S'arrêter à temps, laisser parler ce qui est négatif, pas comme un fond qui isole l'objet, mais comme l'ombre... une réserve d'espace. Le présent continu...

J. P. / *Et cette connaissance, ça aide?*

P. A. / Les problèmes restent entiers. Aujourd'hui, j'essaie de peindre comme je dessine. J'essaie de ne pas y attribuer plus d'importance, je me dis: ceci n'est qu'un morceau de toile, ça n'a pas plus d'importance que ce morceau de papier. Il s'agit de s'exprimer, de raconter. Les personnages, les images viennent nombreux maintenant, ils sortent des tunnels, des longs couloirs, des galeries inextricables, ils serpentent, se bousculent. Certains portent des marques, les traces d'un travail plus lointain, des vestiges encore qui m'exaspèrent, qui m'amusent. C'est selon. Une tache, une ligne devient monstre, bouche ouverte, une langue devient fragment calligraphié. Ce paquet chevelu me rappelle d'anciens dessins faits « sur le motif », devant un tas de petites racines ramassées à marée basse. J'essaie aussi de m'arrêter à temps, de suspendre l'action, mais ce n'est pas toujours possible. Il m'arrive d'être ressaisi brutalement du besoin de serrer partout des boulons illusoires.

« Alice grandit ». 1961. 205 × 245 cm.
▼





es Ovipares». 1960. 200 × 240 cm.
llection particulière, Paris.

J. P. / *Vous dites: qui m'amusent. Comment, qui m'amusent?*

P. A. / Oui, qui m'amusent, dans et pendant le travail. Il serait dommage d'user les drôleries hors du travail, de ne plus pouvoir les brancher dans le travail. Je n'aimerais pas être un homme seulement drôle et un peintre seulement triste. C'était aussi ce qu'il y avait de bon dans Cobra. Du moins c'est ce que nous avons essayé d'avoir: une désinvolture qui atteigne la peinture.

J. P. / *Et c'était à une époque où la peinture était particulièrement ennuyeuse: Cobra, qu'est-ce que c'était pour vous?*

P. A. / Cobra fut mon école. J'avais vingt-deux ans lorsque je rencontrai l'écrivain Christian Dotremont, les peintres Jorn, Appel, Corneille. Le travail d'équipe, sortir une revue, se battre contre l'abstraction froide à droite, contre le «réalisme socialiste»

(Suite en page 62.)

LA COLLECTION DU MUSÉE FABRE A MONTPELLIER

par Jean Claparède

« Les collections très bien faites, portant un caractère de sérieux et de sincérité, sont rares » écrivait Baudelaire. Ce privilège reste attaché à celle dont Alfred Bruyas gratifia le Musée de Montpellier en 1868 et en 1876. L'on en connaît les tableaux, (voir *L'Œil*, nº 60) et moins bien les dessins, réunis par l'amateur dans les dernières années de sa vie; ils représentent pourtant mieux que favorablement l'art du milieu du XIXe siècle parmi les 3800 pièces de la section des aquarelles et des dessins.

Une circonstance remarquable, la disponibilité de Théophile Silvestre, permit à Bruyas vieilli, éloigné de Paris, de parachever son œuvre. L'amateur et l'auteur de *L'Histoire des Artistes vivants* étaient en relation d'amitié depuis leur rencontre en 1853 dans l'atelier de Delacroix. La guerre de 1870 laissa désemparé Silvestre, personnage haut en couleurs et fort doué, mais impécunieux et brouillon. En 1872, il proposait à Bruyas d'écrire un ouvrage fondamental sur la Galerie qui offrait « en raccourci, une vue d'ensemble de l'évolution de notre art national ». Bruyas acquiesça, appointa son collaborateur mais la rédaction du livre fut interrompue par la mort du critique en juillet 1876 et celle du mécène en janvier 1877. L'entreprise n'en servit pas moins l'intérêt des collections; leur étude avait permis à Silvestre d'en déceler les lacunes. Répandu dans le monde des artistes, à l'affût des ventes, il signalait à Bruyas les adjonctions utiles dans des lettres bourrées de renseignements et dénotant ce rare talent d'exprimer les nuances dont Delacroix lui avait fait compliment. L'intelligence critique et le goût de l'informateur stimulé par la compréhension et la générosité de son correspondant ne l'incitaient à recommander que d'excellents morceaux. Bruyas les accepta pour la plupart. C'est ainsi que de très grands dessins purent être inclus dans l'ultime donation de 1876. De ce fait, notre reconnaissance ne peut aujourd'hui séparer les noms de Silvestre et de Bruyas.

L'amateur avait acquis jusqu'en 1872 un petit nombre dessins de haut rang. Ceux qu'il retint dans ses dernières ann passés au crible des goûts et des jugements de Baudelaire de Silvestre, confirmèrent souvent les découvertes antérieu du laborieux collectionneur; les choix majeurs se fixèrent d sur les positions de combat de la modernité. L'aquarelle le dessin aquarellé y dominaient. Bruyas, fervent du pou expressif de la couleur, prenait à les considérer un plaisir substantiel qu'à la vue d'un dessin au crayon ou à la plu dont il savait pourtant apprécier les mérites. D'autre pa avec l'impartialité de l'âge et l'éclectisme recommandé par plan, Bruyas et Silvestre admirent même ce qu'ils jugea dépassé, les dessins que l'école d'Ingres refroidissait du s de la perfection linéaire. Il en résulta une sélection remarqu où manquèrent seulement, faute d'occasions favorables, noms d'Ingres lui-même, de Corot et de Daumier.

A trente ans, Bruyas avait apprécié les fantaisies de cost des croquis maniérés d'E. Devéria. L'art de Cabanel l'enchan alors; il gardait de lui son *Ange du soir* et le sage *Portrai Madame Bruyas mère,* tenant, par habitude, son mouch Il avait accueilli des Raffet, une œuvre satirique de Decam Il mesurait sa hardiesse à l'acquisition d'excellentes aquare de Paul Huet qui traitait avec ampleur et acuité des paysa encore composés. Maintenant, s'il ne dédaignait pas la *Mor*

Eugène Delacroix: Femme juive. *Mine de plomb et aquar 25,3×19,4 cm. Nº 43 de l'Inventaire. Cette étude, dont le col est d'une remarquable intensité dans son raffinement, a été util par l'artiste dans la* Noce Juive *du Musée du Louvre; elle a acquise à la vente posthume d'Eugène Delacroix par Geo d'Albenas qui l'a léguée au Musée Fabre de Montpellier en 1*





nri Harpignies : Promeneuses d*s un bois. Aquarelle 16,3× 1 cm. N° 72 de l'Inventaire. rès une longue éclipse, l'intérêt reporte sur les aquarelles de ce sagiste discret et sensible, qui : trouver sur le motif des modu- ons colorées d'une exquise trans- ence, comme dans celle-ci exécu- en 1869, cinq ans avant la pre- re exposition impressionniste.*

minique Papety : Trois musicien- ►
. Fusain et lavis. 34,4×21,6 cm. 172 de l'Inventaire. Les dessins Papety au Musée Fabre, dont gt-six légués en 1892 par son ami nçois Sabatier et treize prove- t de Bruyas, révéleront à cer- s cet artiste mort à trente-quatre , dont les singularités et les con- tes étonnent : ingriste dans ses sages romains, émule de Blake s ses compositions fouriéristes, curseur de Gavarni et de Guys s ses études de mœurs, et curieuse- nt annonciateur de l'art sacré fin siècle dans ses scènes religieuses.

gène Delacroix : La Chasse aux ps et aux renards, d'après bens. *Crayon noir et aquarelle. 2×27,9 cm. N° 49 de l'Inven- re. Interprétation libre par Dela- ix du groupe des loups et des ens, partie essentielle de la gran- composition de Rubens, peinte r le roi de Bavière, dont on con- t plusieurs variantes. Delacroix ivait de Rubens : « Il est grand me Homère, et comme lui, il ime tout ce qu'il touche. ».*



c de Guise réduite par Delaroche aux dimensions d'une uarelle simplement jolie, ou, encore que privé d'accent, le pide *Portrait d'Hippolyte Flandrin* par son frère Paul, son nantisme s'était infléchi vers une manière de sentir plus forte plus exigeante; il avait salué dans le réalisme de Courbet libération de l'Art.

Parmi les œuvres qui répondaient à ces convictions, figurèrent is aquarelles du stoïque Barye: un Lion, un Tigre admiré r Corot et la menaçante opposition du Lion et du Boa. Il ait Baudelaire à propos de ces pièces « où tout, même l'horreur, rne aux enchantements ».

Delacroix, bien entendu, fut à l'honneur; nul n'égalait en importance, aux yeux de Bruyas, l'artiste qui, Gautier dixit, « était resté maître du champ de bataille ». L'amateur et le peintre avaient bien des points communs. D'une complexion maladive et fiévreuse, ils dissimulaient sous leur mondanité le même fond « sauvage ». Ils se ressemblaient aussi par leur passion de l'art, leur désintéressement, leur courage, de même que par une « mélancolie philosophique » propre au génie bafoué comme à l'amateur dont l'audace faisait mettre en doute par ses entours la netteté du jugement. Ces aquarelles ou dessins du premier peintre moderne ne reflètent pas tous l'illusion créatrice



réservée à ses tableaux par un génie complexe. La plupart so
des notes puisées par le maître au livre de nature, parfois tr
versées de légers griffonnages explicatifs, des « confidents intimes
souvent consultés, parfois utilisés, dont Delacroix ne se dé
que rarement et qui furent dispersés à sa mort, lors de l'ap
théose de la vente de 1864.

L'on trouve parmi eux l'étude grâce à laquelle fut avan
le célèbre *Portrait de Bruyas* où l'on voit ce dernier « tout
lui-même », accablé dans son fauteuil, pressant d'un geste mat
nel un mouchoir devenu « poignant » par un sens pathétique q
exagérait la maladie du modèle, afin de mieux exalter l'intériori
d'un Hamlet en veston. Delacroix ne voit ici que par des lign
mais d'une arabesque déformante où l'artiste se révèle, apr
s'être juré de n'en rien faire, obéissant à une « tendance visio
naire qui rappelle Greco » — ce rapprochement de Th. Silvest
est remarquable en 1874 — et préparant « l'air d'apparitio
d'un portrait « destiné à vivre ». Avec un Michel-Ange, substit

▲
Eugène Delacroix: Portrait d'Alfred Bruyas. *Mine de plomb. 27,5×11,5 cm. N° 47 de l'Inventaire. L'une des plus célèbres pièces du Musée Fabre, offerte par Delacroix à Bruyas et léguée par lui en 1876 avec son portrait peint dont ce dessin est une étude. Théophile Silvestre a raconté sa visite en compagnie de Delacroix à l'Exposition des Tableaux modernes de la duchesse d'Orléans en janvier 1853, où l'artiste, n'ayant pas été reconnu, s'entendit « traité de fou devant son Hamlet »: « Tout à coup tournant les talons, il reconnut devant la* Stratonice *d'Ingres, M. Alfred Bruyas, le fervent amateur de ses* Femmes d'Alger, *et qui, singulière coïncidence, le frappait depuis quatre ans en toute rencontre — et cette fois surtout — comme l'incarnation même de cet* Hamlet *bafoué à deux pas. Delacroix l'avertit d'un petit coup à l'épaule et lui dit: Venez me voir demain, je veux faire votre portrait. » Les séances de pose commencèrent effectivement dès le jour suivant.*



Théodule Ribot: La femme assise au bonnet blanc. *Plume et aquarelle. 11,5×9,5 cm. N° 190 de l'Inventaire. Une des révélations du Musée Fabre, entrée dans la collection en 1947, cette aquarelle très dense est dans une harmonie sourde de noir, gris et violet, où chantent le bleu du tablier et l'éclat blanc de la coiffe.* ►

Henri Harpignies : Notre-Dame de Paris. *Lavis d'encre de Chine. 15,4×23,7 cm. N° 77 de l'Inventaire. Cette vue de Paris exécutée en 1882 fait partie d'un groupe de douze pièces léguées au Musée Fabre en 1906 par le docteur Paulet, qui était un ami de l'artiste.* ▼

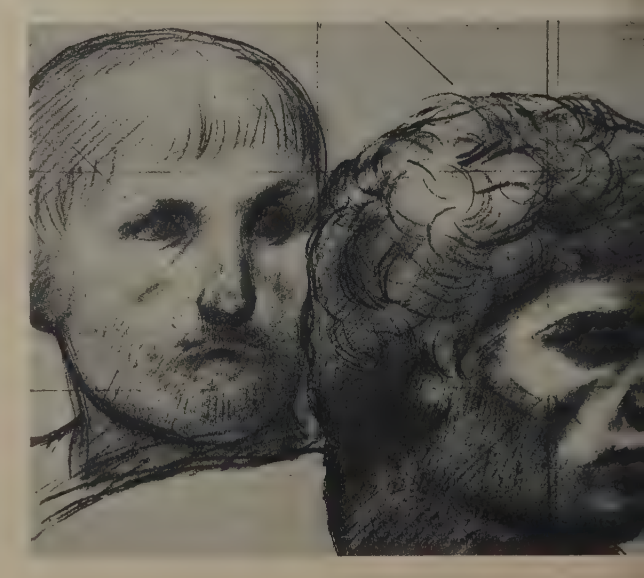
rs 1853 à un Socrate, Delacroix se révèle encore en plaçant pinacle l'image du génie méconnu, plongé dans une tristesse nt l'isolement fait ressentir le poids. Deux aquarelles pour *Femmes d'Alger* restent mémorables, l'une dessinée « au vol », ns la maison du Chaouf, en 1832, « la première et vraie clef » tableau du Louvre, la seconde reprise à Paris et costumée 'atelier. L'on ne peut en dissocier l'acidité et l'éclat de l'*Etude Femme* pour la *Noce juive*, une fraîche aquarelle léguée par orges d'Albenas, ami de Bruyas. C'est pour ses *Chasses* que lacroix avait copié, non sans y apposer la marque de son ampille, la mêlée d'une *Chasse aux loups et au renard* par ubens, débordante d'énergie. Il conféra un analogue frémisse-ent à un *Tigre* dessiné à la mine de plomb, peut-être tiré de propre chat par l'artiste que décevait le manque de lustre s félins captifs. A ces images de violence expansive ou contenue, pposent les délicatesses des *Falaises d'Etretat* sous l'effusion mineuse du matin, et du *Bouquet de Fleurs* de 1843 que Corot uvait délicieux, dans sa fruste mais fine ingénuité. Leur écision et leur fierté signent onze dessins de Théodore Rousseau. s paysages solitaires, faits en Sologne ou près de Barbizon, qui émouvaient Barye, échappent à toute définition roman-ue; ils culminent dans l'imposante *Lande aux Genêts* de 1860, d'une inspiration forte et comme spontanée. Un sentiment de virile tendresse caractérise le camaïeu de la *Bouillie*, la généreuse aquarelle de la *Maison du Puits à Gruchy*, les denses et justes paysages que Millet peignit avec la sérénité d'un homme des champs, aux environs de Vichy, en 1866, « pour se rappeler de l'aspect général du ton du pays ».

A côté de ces précieux morceaux, d'autres collections léguées au Musée réservent des surprises. D'abord celle de François Sabatier, esprit original, estimé par les philosophes et les sociologues, qui écrivit vers 1848 des articles qui comptent sur les premiers Courbet. Cet amateur était fouriériste et c'est peut-être sa réputation d'homme à système qui valut à son *Portrait*, crayonné par Courbet avec une certitude sans faille, de passer longtemps pour l'image de Proudhon, aussi barbu et chevelu que le modèle véritable. F. Sabatier légua de Dominique Papety un groupe de dessins assez divers pour laisser admirer la talentueuse abondance d'un artiste mort à 34 ans et par trop oublié. Observateur fidèle dans ses *Paysages romains* et dans ses *Portraits*, Papety fut aussi l'évocateur ossianesque du *Bûcher d'Achille* et le lyrique ordonnateur d'un *Rêve de Bonheur harmonien.* Il fit à Madame François Sabatier, née Caroline Ungher et qui avait été, sous ce nom, une interprète illustre du *Don Juan*,

◄ *Gustave Caillebotte:* Portrait de M dame X. *Pastel. 63×50 cm. Nº 32 l'Inventaire. Image d'un intérieur bou geois, mise en page concertée de ces deu personnages que l'on aurait oublié de pr senter l'un à l'autre, harmonie raffinée grisaille, ce pastel de 1878 est déjà u œuvre que l'on pourrait qualifier de «nab*

Pierre Puvis de Chavannes: Deux têt d'hommes. *Pierre noire. 36,8×40,7 c Nº 179 de l'Inventaire. A la mort l'artiste en 1898, neuf pièces de hau qualité entrèrent au Musée Fabre. Ch Puvis dessinateur, la compréhension d volumes s'allie à une simplification d lignes annonçant le synthétisme et nota ment les recherches d'un Gauguin q admirait Puvis comme un de ses maîtr*

l'hommage de ses études au crayon pour un tableau qui associait à Mozart les principaux personnages de son opéra. Des suites hagiographiques telles que *L'Histoire de Saint Cyprien et de Sainte Justine* ou de *Sainte Marie l'Egyptienne et l'abbé Zosime*, de même que certaines scènes de genre, témoignent de très fines réussites. Baudelaire, qui semble n'avoir connu de Papety que des tableaux inférieurs à ses dessins, fait seulement état de promesses qu'il avait données, sans le détacher « de la classe secondaire de ceux qui peignent bien ». En fait, si le jeune artiste savait composer et arranger, son talent dépassait de beaucoup celui d'un illustrateur banal et ses modernes enluminures étonnent par leur verve sensuelle, leur densité plastique, une matérielle poésie.



En 1906, le legs du Docteur Vincent Paulet fit entrer au Musée, avec une superbe étude de Carpeaux, une série d'aquarelles d'Harpignies, nom qui attire encore une moue dédaigneuse. Il n'empêche qu'à la vue de ces œuvres, l'on est séduit par une

n-François Millet: Environs de Cusset. *Plume et aquarelle. 6×23,1 cm. N° 128 de l'Inventaire. Pendant son séjour à hy en 1866, Millet avait rehaussé d'aquarelle des petites vues ses sur le motif afin, disait-il avec sa coutumière modestie, 'elles soient de nature à me pouvoir servir et à ne pas s'oublier use du vague où je les laisserais ». Celle-ci fit partie de la vente 'atelier Millet en 1875 et fut choisie pour Bruyas par Silvestre.*

ulté de renouvellement qui ne trahit pas de fatigue, un de rendre l'émotion sans lui laisser rien perdre de son intensité de sa justesse et par l'extraordinaire souplesse d'un artiste savait maîtriser les faux bons sujets aux heures dangereuses. re 1868 et 1891, Harpignies use ici d'une délicatesse japo- nte, capte ailleurs les vibrations lumineuses de sous-bois ressionnistes et marque parfois une solidité inattendue, un s des volumes, une économie des plus modernes et qui feraient neur à notre temps.

De généreux et puissants dessins de Puvis de Chavannes, nés par ses héritiers, n'ont pas davantage vieilli; ils impliquent aussi l'idée d'un rappel nécessaire. Et, res miranda in imis, que dire de l'effet impré u d'une plume aquarellée saisissants contrastes du legs Pannet, *La Vieille femme assise,* par Théodule Ribot ? C'est une des justifications des Musées que de réserver à l'avenir, en marge des consécrations durables, la faculté de pareilles revanches sur les variations de la mode, en facilitant la mise en appel des jugements ou des mots d'époque, dont des œuvres « destinées à vivre » demeurent inexplicablement prisonnières.

Si vous voulez en savoir davantage

*Lisez le volume VI de l'*Inventaire des collections publiques françaises *consacré aux* Dessins des XIXe et XXe siècles du Musée Fabre, Montpellier, *par Jean Claparède. A paraître en décembre aux Editions des Musées de France (distribué par « Quatre Chemins Editart »).*

Il n'y avait pas jusqu'ici en Europe de musée consacré à l'art des Etats-Unis. Récemment inauguré, celui de Bath présente le style de vie américain aux XVIIIe et XIXe siècles

Reportage de Rosamond Bernier
Photographies de Claude Michaelides



ci-contre, en bas

struit en 1820 par Sir Jeffrey Wyatville, architecte de rge IV, Claverton Manor domine la vallée de l'Avon, aux rons de Bath. Cette belle maison de pierre entourée d'une taine d'hectares de parcs, abrite le nouveau Musée américain.

ail d'un couvre-lit fait de motifs décoratifs appliqués verts, ges et beiges, travail du XIXe siècle. Le musée comporte une ortante section consacrée aux arts du textile où sont exposés exemples de couvre-lits et de tapis exécutés par les maîtresses naisons elles-mêmes. Les travaux de ce genre connurent une nde vogue pendant le premier quart du XIXe s. avant que objets manufacturés n'aient remplacé ceux faits à la main.

éléments de ce salon fin XVIIIe siècle proviennent d'une eure appelée Deer Park dans le comté de Baltimore, Mary-l. On aperçoit à gauche un coin de la cheminée au manteau bois sculpté dans le style anglais d'Adam. La porcelaine cialement fabriquée pour l'exportation, les soies de Chine ainsi les meubles d'acajou et de bois précieux, en provenance de timore, New York et Boston rappellent l'importance com-ciale qu'acquirent très tôt les ports de la côte atlantique. Les s sont tapissés d'un papier peint français moderne tiré à planche d'après des empreintes du XIXe siècle. Le motif posé d'épis de maïs montre que les manufactures européennes rchèrent très rapidement à produire des objets susceptibles plaire au goût américain. Devant la niche, un fauteuil tapissé merisier, du modèle dit « Martha Washington », exécuté à port, Rhode Island, entre 1790 et 1800. Ecran de cheminée cajou avec panneau peint en forme d'écusson, 1790 environ. te table provenant de Boston, 1800. Devant la fenêtre, une se en acajou, travail new-yorkais, vers 1795. Dans la niche vase chinois du XVIIIe siècle, en laque. Le petit tapis qu'on à droite est un tapis américain brodé, début XIXe siècle. ►



Démonter pierre par pierre un châ- ou un cloître en Europe, et em-quer le tout pour l'Amérique, tel t l'un des passe-temps favoris des lionnaires au début de notre siècle. re autres résultats, cette activité pour effet d'enrichir certains mu- d'Amérique (Les Cloîtres à New rk), et de fournir un thème à l'un films les plus amusants des années te, Fantômes à vendre.

Aujourd'hui deux Américains ont lisé le processus inverse : John lkyn et Dallas Pratt ont pensé l était important de faire connaître Europe les arts décoratifs améri-ns. Ils ont apporté des Etats-Unis pièces entières avec leur mobilier s les ont installées dans une grande neure du XIXe siècle qui s'élève s les collines du sud-ouest de ngleterre près de Bath. Ainsi le usée américain de Grande-Bretagne t ouvert en juillet dernier à Cla-on Manor.

Les promoteurs de cette idée n'ai-ment pas qu'on parle de Claverton Manor comme d'un « Musée ». Ils espèrent que ses hôtes n'y feront pas une ennuyeuse « visite culturelle » mais qu'ils y découvriront une image vivante, distrayante et instructive de ce qu'était jadis la vie quotidienne aux Etats-Unis. Une série d'intérieurs américains reconstitués leur en révé-leront les multiples aspects du XVIIe au XIXe siècle, de l'austérité des premiers colons du Massachussets jusqu'à la transposition fleurie du raffinement français qui s'épanouit plus tard à la Nouvelle-Orléans.

A côté de ces chambres d'époque, il y a une taverne de Nouvelle-Angle-terre, au XVIIIe siècle, une réplique d'un bazar 1900 et une collection de spécialités typiquement américaines, couvre-lit en « patchwork », tapis à points noués, étains et verres. Tout cela a été intelligemment installé par le conservateur du Musée, Ian Mc-Callum, architecte anglais, auteur de plusieurs ouvrages sur l'architecture contemporaine. Dans le grand parc, un beau bâtiment en hémicycle, les anciennes étables, a été transformé en galerie d'art folklorique et abritera des expositions temporaires. Il a ex-posé cet été la fameuse collection d'art populaire réunie par Mrs John D. Rockefeller à Williamsburg, Virginie.

On prévoit encore une salle d'art indien, un petit musée naval et, à l'extérieur, une réplique du jardin de George Washington à Mount Vernon.

Comme il n'est pas de vrai succès en Angleterre pour une grande de-meure ouverte au public ou pour un musée sans un confortable salon de thé, le Musée américain sacrifie à cette coutume britannique, mais il y ajoute une touche de couleur locale en offrant aux visiteurs la possibilité de déguster un pain d'épices cuit se-lon une recette coloniale dans le four même de la taverne.

◄ En Amérique, l'art de la sculpture s'a
pliqua d'abord aux objets utilitair
girouettes, enseignes de métier, déc
de bateaux, appeaux de chasse. I
girouettes représentaient souvent
animaux domestiques. Celle que no
reproduisons est en métal et utilise
thème populaire du « Double Indien
Elle appartient à une paire. (Coll. d'A
populaire Abby Aldrich Rockefelle

La pièce « Shaker ». La secte « Shaker » ► — qui voyait en la danse une forme du culte religieux — fut apportée d'Angleterre au Nouveau-Monde en 1774, par « Mother » Ann Lee. Son sens des formes, unique aux XVIIIe et XIXe siècles, participe de son effort pour atteindre la pureté et la simplicité et de son respect quasi mystique du travail bien fait. La sobriété des lignes, l'attention donnée aux matériaux et au travail des surfaces est étrangement proche du goût actuel. La bande de bois munie de crochets qui court tout le long des murs servait à suspendre les meubles qu'on n'utilisait pas, pour dégager la pièce. Les murs sont peints de ce ton que les Shakers nommaient « bleu céleste »; le mobilier de merisier, érable et pin a été exécuté entre 1790 et 1820.



◄ Détail d'un couvre-lit du XIXe siècle.

La petite école de campagne »; ce ▶ lécor de couvre-lit fait de motifs dé-coupés et assemblés, est appliqué sur in fond de calicot bleu. Travail trouvé Rhode Island au dix-neuvième siècle.





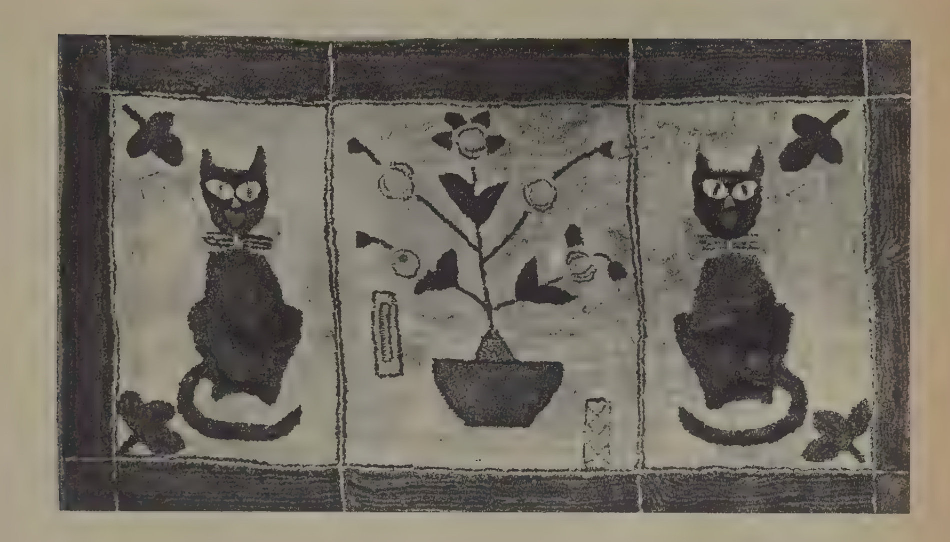
◄ Cette console d'acajou marqueté est attribuée aux fameux ébénistes de Boston, John et Thomas Seymour (1805). Le miroir convexe surmonté d'un aigle, motif décoratif fréquent dans les maisons américaines de l'époque, provient du Connecticut et date du début du XIXe.



Chambre à coucher provenant de l' maison de Joshua La Salle à Windhar dans le Connecticut (vers 1830). Le li d'acajou à colonnes est surmonté d traditionnel dais en filet; le couvre-lit es un bon exemple de travail au pochoi Le mur de gauche est garni de motifs a pochoir peints sur bois en couleurs bri lantes, sans doute par un de ces artisan itinérants qui mélangeaient leurs cou leurs avec du petit-lait trouvé sur plac

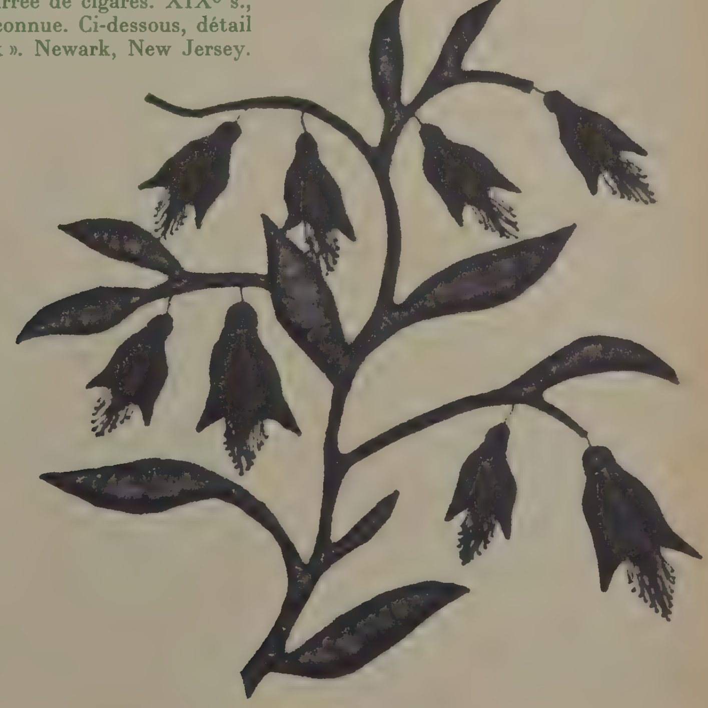
Tapis de coton du début du XXe siècle. Ces tapis étaient faits de bandes de tissus provenant souvent de vêtements usagés, assemblées par un travail au crochet. ▼

)étail d'un couvre-lit en « patchwork ».





◄ Les marchands de tabac avaient coutume de placer devant leur boutique des mannequins grandeur nature, peints de couleurs vives et destinés à attirer l'attention. C'étaient souvent des Indiens tenant des feuilles de tabac. Le personnage qu'on voit ici, un « bookmaker », a la poche bourrée de cigares. XIXe s., provenance inconnue. Ci-dessous, détail de « patchwork ». Newark, New Jersey.





Héron bleu en bois sculpté. Derni quart du XIXe siècle. Dès les premie temps de la colonisation, on utilisait d appeaux pour attirer le gibier d'eau; c pouvait soit les faire flotter sur l'eau soi comme ici, les ficher sur de longs bâton que l'on plantait dans le sol pour le faire ressembler à des oiseaux perché Sculptés dans le bois, ils étaient tantô très réalistes, tantôt, comme ce héron stylisés avec élégance. (Collection d'A populaire Abby Aldrich Rockefeller

▼

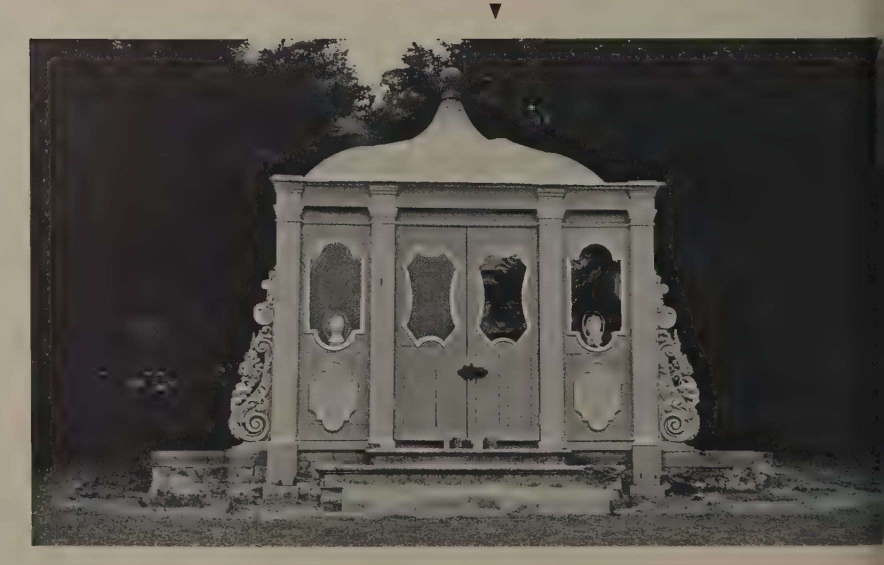


Ce pavillon d'été du XIXe s., placé dan les jardins de Claverton Manor, abrit une amusante collection de chapeau et de cartons à chapeaux de l'époque

▼

▲

Une boutique campagnarde de Nouvelle-Angleterre. Epicerie, quincaillerie, bureau de poste, centre de réunions politiques, pharmacie, voici quelques-unes des fonctions remplies par ces bazars de la campagne américaine, au siècle dernier. Celui qu'on voit reconstitué à Claverton comporte les affiches, le tonneau de biscuits, les boîtes d'épices et cent autres marchandises caractéristiques.



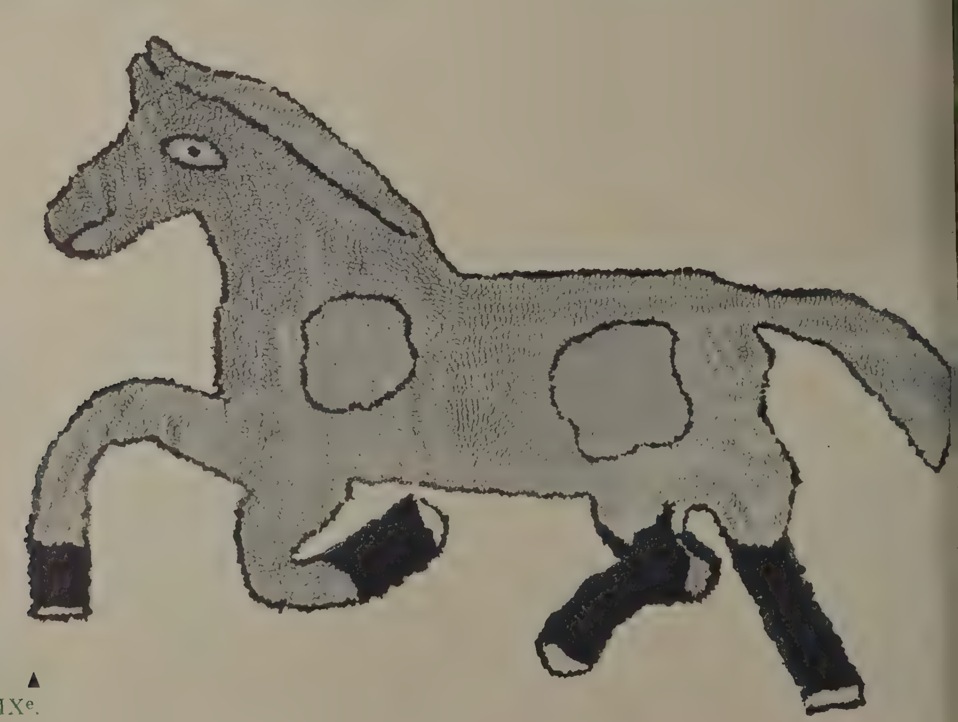
alon provenant de la maison du Capitaine William Perley, construite en 1763. Les oiseries au grain imitant le cèdre et les pilastres peints en faux marbre vert illustrent ne technique de trompe-l'œil très en vogue dans l'Amérique du XVIIIe siècle. Com-ode en érable teinté provenant du Connecticut, vers 1730. Table à thé en merisier, arnie de porcelaines de Chine. Nouvelle-Angleterre, vers 1750. Tabouret en noyer de même époque; devant la niche, une chaise également en noyer. Cette pièce était unie de volets à glissières (invisibles sur notre document) destinés à protéger contre s attaques des Indiens. Le propriétaire de ce salon dirigea des francs-tireurs dans n engagement resté célèbre de la Guerre d'Indépendance, la bataille de Bunker Hill.



Détail de couvre-lit de mariée rouge, jaune et bleu sur fond blanc. New Jersey, XIXe. ►

Leedom Farm par Edward Hicks, peintr primitif, originaire de Pennsylvani (1780-1849). Huile sur toile. 1849. Col d'Art populaire Abby Aldrich Rocke feller. Hicks était un ministre quake qui avait été, dans sa jeunesse, plac comme apprenti chez un carrossier e qui fut un des plus remarquable « peintres-artisans ». Ces grandes toile représentant de paisibles scènes d fermes ou des sujets historiques euren beaucoup de succès de son vivant

◄ Couvre-lit d'enfant. Fin XIXe siècle



▲ Détail d'un tapis de coton. Fin XIXe.



un appartement conçu pour des tableaux d'aujourd'hui



Photographies Claude Michaelide



oute l'installation de cette grande pièce été conçue pour s'accorder avec les ouaches de Bram van Velde qu'on voit ux murs. Ceux-ci ont été peints en blanc insi que le faux plafond sans moulure issimulant des pâtisseries 1880. A gauche la cheminée, un canapé profond recouvert de toile de laine noire avec des coussins ubergine et un plaid (Formes finlandaises). A droite, deux « Barcelona chairs » de Mies van der Rohe (Knoll) qu'on a associées avec un tapis votif espagnol du XVIIe provenant de Valence et une table, également espagnole du XVIIe (au fond à droite). Au premier plan, une table basse en marbre noir sur laquelle sont disposés divers objets précieux, soit par leur rareté, soit par leur charme : graines montées sur argent, poissons portugais, boîtes d'épices du XVIIIe et, à gauche, un petit personnage en argent du jeune sculpteur Reinhoud. De petites plantes sont disposées sur un plateau en laque noir. Rideaux beige et cheminée Louis XIV.

Ci-dessus

Dans le salon une intéressante confrontation : gouache de Bram van Velde, sculpture de cuivre martelé, par Reinhoud, et des Cyclades (2000 av. J. C.).



▲
Dans l'entrée longue et étroite, le plafond très haut a été décoré par le jeune peintre Pierre Alechinsky selon la technique de l'encre de chine et de la colle qu'il apprécie particulièrement. Il avait auparavant été débarrassé des pâtisseries ajoutées au siècle dernier, conservant seulement une moulure d'époque qui constitue une sorte de cadre à l'œuvre. C'est la hauteur de plafond qui a permis de placer au-dessus d'un buffet de campagne très allongé une grande toile d'Alechinsky également (1956). Sculpture en granit de Vitullo. Au sol longue natte végétale (Max Konig, Berne). La plante verte est dans une caisse en bois verni (Boutique Vilmorin).

Une chambre à coucher située dans l'aile gauche de l'appartement (on aperçoit dans la glace la porte ouvrant sur la salle de bains). La moquette est gris ardoise pour s'associer avec la salle de bains. A gauche, dans la glace, le reflet d'une gouache ancienne de Bram van Velde au-dessus d'un banquette (Knoll). Posées sur le sol, trois valises en rotin en provenance de Hong Kong. Tabouret en jonc des Açores (Primavera). Le lit, tapissé de « rugby » beige de chez Knoll, est recouvert d'une grosse couverture blanche au crochet trouvée au marché aux puces. Sur les tables de chevet en marbre noir veiné, lampes colonne italiennes en porcelaine blanche. ►



◄ *La salle de bains a été créée dans l'aile gauche de l'appartement qui était auparavant constituée par une seule et vaste pièce où on a logé également une chambre à coucher et la cuisine. Revêtus d'ardoise à mi-hauteur, les murs blancs et les appareils sanitaires composent une harmonie de noir et blanc, accentuée par l'agrandissement photographique plastifié d'une œuvre d'Alechinsky. Au sol, tapis rond espagnol en ficelle. Lavabo coquille de Villeroy et Boch. Devant la baignoire, objets traditionnels japonais pour la cérémonie du bain. Au-dessus du lavabo, garniture de toilette en Baccarat bleu canard.*

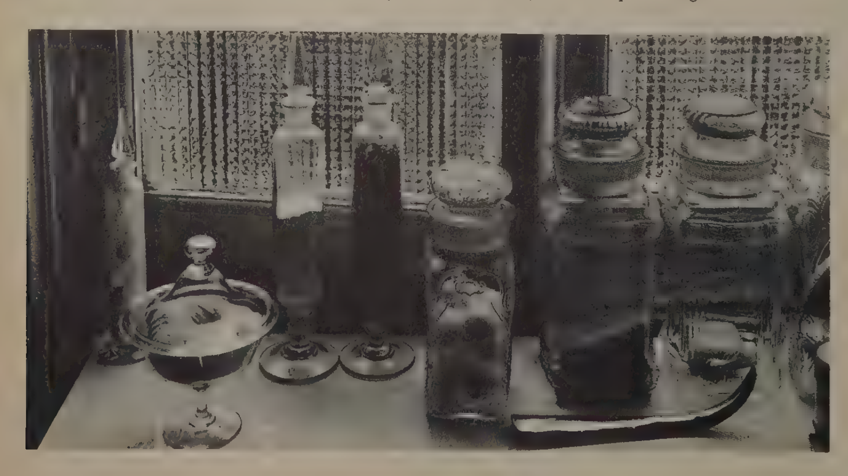
La salle à manger a été aménagée dan l'ancienne antichambre, aussi longue e étroite que l'entrée ; le mobilier est conç pour un minimum d'encombrement. Lon gue table de café ovale au piétement d fonte et tablette de marbre. Banquette d café adossée au mur, tendue de toil noire (Knoll). Chaises de jardin peinte en noir mat et tapissées de crin. Au mur une toile de Messagier : A même la mer



Un détail de la cuisine, petite pièce créé dans l'aile gauche de l'appartement. L vaisselle en porcelaine blanche est rangé dans des éléments en chêne à portes ou vrantes ; l'intérieur du meuble est tapiss de feutre rouge. La surface de travail es recouverte d'une plaque de verre. Contre l mur, un torchon anglais Liberty's énume rant les devoirs d'une maîtresse de maison

Dans la salle de bains, une petite exposition d'objets inutiles et utiles — ceux-ci sont à portée de la main, disposés sur une étagère anglaise en ébène. De bas en haut : collection de peignes de geishas en bois clair rapportés du Japon. Debout, un peigne africain. Au-dessus une boîte en paille, un chien en porcelaine anglaise, des ciseaux japonais et des flacons en verre aubergine pour l'eau de cologne et le parfum (Formes finlandaises). Plus haut, trois petits bocaux pour les pilules ou les boutons de manchettes (R. Niederer, Zurich). Porte-baguette et blaireau pour tourner le thé, objets traditionnels japonais. Calendrier fait de 4 règles de bois, d'essences différentes (Danese, distribué par Mobilier International).

Ci-dessous, un détail de la salle de bains : coton, sels de bain et savons sont rangés dans des flèches de pharmacie et des bocaux de confiseur. A droite, chausse-pied anglais en cuivre.





Au fond de la salle à manger, au-dessus d'un long buffet du XVII[e] siècle, trois portraits de femme de Bram van Velde, peints en 1930. Au sol, un tapis végétal. ▼



ALECHINSKY

Suite de la page 39

à gauche ont été mes occupations les plus distrayantes jusqu'en 1951. Cela m'a tellement passionné que j'ai au fond, si je regarde en arrière, très peu peint à cette époque. Ce qui m'a dispensé de faire les mauvais tableaux que j'aurais certainement faits. Ensuite, l'expérience aidant, je me suis senti moins vieux dans mon travail, je veux dire plus peintre, c'est normal.

J. P. / *Quant à l'abstraction froide, il est intéressant de signaler qu'à Paris, les réactions contre celle-ci avaient été le fait d'intellectuels et de critiques, alors que l'immense majorité des galeries poursuivaient l'ancien combat. La nouvelle figuration est au contraire, semble-t-il, le fait des galeries : en effet, dans chaque galerie nous voyons, cette saison, un nouveau figuratif. Bizarre !*

P. A. / A priori, tout nouveau figuratif est intéressant, s'il développe l'aventure non figurative au lieu de l'enjamber et de revenir au « Traité du Paysage ». Et il est évident que c'est par une nouvelle figuration, non par une ancienne, que la peinture avance.

J. P. / *La nouvelle figuration ne sera qu'un instant creux si son but est de retrouver le nu familial ; elle aurait mieux fait de s'appeler « la vieille figuration ». Chez d'autres peintres, le titre n'est-il pas plus figuratif que la toile? Vous, comment titrez-vous?*

P. A. / Le titre doit être inutile. Il faut lui donner d'autant plus de charme qu'il est inutile. Ce n'est pas toujours vrai. Il y a des rencontres heureuses entre un titre et un tableau. Autant que possible, je cherche à les provoquer. Le titre est parfois la description du spectacle, parfois un collage, parfois la divulgation de mobiles peu apparents. Mais j'ai horreur des titres-alibis, comme les titres politiques qui couvrent de jolis tableaux abstraits.

J. P. / *Et si nous parlions de ce vieux problème de la forme et du fond?*

P. A. / Disons qu'en peignant je libère des monstres, mes monstres — je suis responsable. Ils sont issus tant des doutes, des tâtonnements, des difficultés d'expression que chaque peintre connaît, que de mes doutes, de mes tâtonnements, de mes difficultés plus diffuses et profondes. On ne choisit pas un contenu, on le subit.

J. P. / *Et c'est pourtant lui qui dicte la forme.*

P. A. / S'exprimer, c'est accepter un cercle vicieux. Vouloir y échapper pose même un problème moral. Si peindre ne va pas sans un certain plaisir, il y a des sujets auxquels personnellement je ne touche pas. Il y a des titres impossibles (Dachau, Budapest, Lumumba). Il ne suffit pas d'avoir un but louable (témoigner, participer, chanter) pour parfumer de moralité — et de gloire! — cette activité solitaire.

J. P. / *Pourtant, Guernica?*

P. A. / Un homme peut être bouleversé par un événement extérieur, politique, qui le blesse considérablement et qu'il est obligé de recracher. De là à délibérément choisir, chasser les horreurs de l'actualité dans son journal du soir, à s'adjuger un rôle social... On ne calme pas la conscience honteuse du monde, en l'occurrence la sienne, par un tour de passe-passe. La souffrance ne se rachète pas au prix de quelques bonnes actions picturales.

J. P. / *L'espoir d'une occasion pour agir et exister... au départ nous avons eu les monuments aux morts. Nous sommes en progrès...*

P. A. / De temps à autre, de ravissantes taches de couleur trouvent une justification illusoire, leur fausse sublimation, dans l'horreur d'Hiroshima.

J. P. / *Enfiler des pantoufles d'avant-garde (ah! ces luxueux scandales du néo-dadaïsme!) s'enrégimenter dans les thèmes politiques ou non, retrouver les vieux sujets éculés... ceux qui parlent aujourd'hui d'une crise du contenu sont ceux-là même qui nous ennuyaient par le vide de leur peinture et qui sans doute s'ennuyaient eux-mêmes en la faisant.*

P. A. / L'artiste est lui-même son sujet, il le demeure à travers l'événement.

J. P. / *Passons du fond à la forme. Vous vous méfiez, me semble-t-il, autant que des sujets extérieurs, des recherches techniques, des effets de matière très au goût du jour.*

P. A. / Ensor disait : « Les suffisances matamoresques appellent la finale crevaison grenouillère ». L'élargissement forcené des moyens n'apporte pas automatiquement une nouvelle valeur. Je me répète, l'encre, une feuille de papier, une toile, un peu de couleur, l'habituel pinceau, la main : deux fois rien mais assez. L'émotion peut dépendre d'un trait.

C'est par rapport au rien qu'un tableau se joue. Aucun plan. Je commence. Vais-je en sortir? Eviter d'être distrait, bloquer l'instant? Je n'en sais rien. Continuons! Jusqu'où? Jusqu'au moment où la paresse reprend le dessus. Est-ce pour cela que je m'arrête? Et puis non, je ne m'arrête pas, je continue, je recommence... Les idées et leurs conséquences, les éléments et leurs conséquences sur les idées, viennent, coulent, meurent, s'abîment, réapparaissent.

J. P. / *Il n'y a donc pas de règle à ce jeu-là.*

P. A. / Si, une seule, que l'image sorte, la plus sinistre ou la plus drôle, ou la plus tendre possible.

J. P. / *Temps énormes, grande fatigue.*

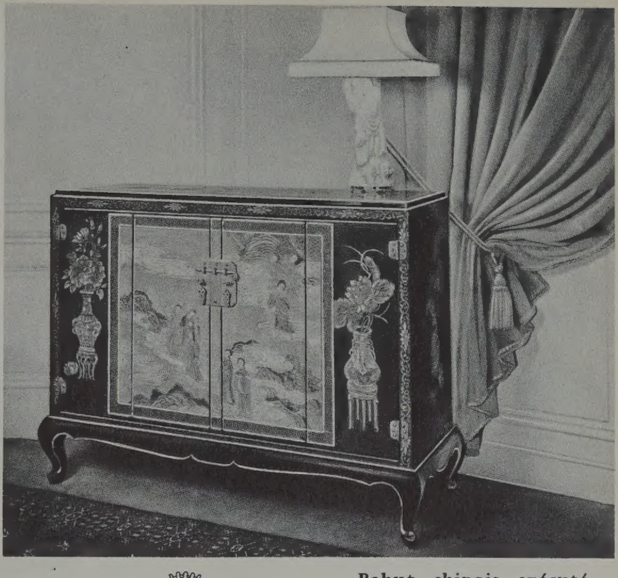
EUROPE ROMANE

Suite de la page 27

Mais une telle vue n'est pas entièrement juste, l'art du XIIe siècle continue — on l'a vu — les tendances « primitives » du XIe, non seulement dans des milieux naturellement réfractaires à l'évolution, comme l'Irlande ou l'Auvergne, mais aussi en Ile-de-France, en Normandie, en Italie du Nord. En outre, il faut constater que des œuvres très parfaites et très élaborées apparaissent souvent avant les œuvres plus communes, en Bourgogne, dans le Languedoc, en Castille. L'Angleterre abandonne le style fleuri et souple de l'Ecole de Winchester pour pratiquer avec frénésie, et pendant longtemps, le style ornemental et « barbare » anglo-normand. Elle ne s'en libère, grâce à l'enluminure, que vers le milieu du XIIe siècle. L'avènement du gothique en Ile-de-France (où un art d'une rare perfection succède, presque sans transition, à des œuvres généralement médiocres) coïncide avec l'affermissement du roman dans d'autres régions de la France, et même avec sa floraison dans l'Est. Rien n'est «logique» dans cette histoire, ni ne correspond à l'idée que l'on peut se faire d'une progression continue et égale. C'est seulement dans des cadres régionaux strictement délimités que nous pouvons entreprendre, avec quelque chance de succès, les études de chronologie fondées sur l'évolution du style. Un visiteur « naïf », qui chercherait à se faire une idée de l'évolution générale de l'art roman en parcourant les salles du palais de Montjuich, ne découvrirait aucun principe général qui puisse le guider.

Qu'en est-il, dans ces conditions, de l'unité du style roman, de cette « Europe romane » dont on a cherché à montrer l'idéal commun, par des exemples appartenant à douze Etats modernes? La pire erreur — on l'a déjà commise — est de chercher à accorder entre eux des particularismes « nationaux ». Erreur de méthode historique, car les nations, dans le sens actuel du terme, n'existent pas au XIIe siècle, car les Etats d'alors n'ont rien de commun avec la définition géographique des Etats modernes. Erreur de fait, car des tendances très variées, antinomiques, peuvent apparaître successivement ou simultanément dans les mêmes pays. Un grand savant suédois, Johnny Roosval, a tenté, dans un livre peu connu, écrit en suédois, de tracer un tableau de la « géographie romane ». Il découvrit alors, en « Europe romane », c'est-à-dire en Occident, cinq « blocs » artistiques dont aucun ne se définit sur le plan national. Tout n'est peut-être pas acceptable dans sa thèse; mais l'idée générale est juste et féconde. Il existe en effet un art du Sud-Ouest européen, « ibéro-burgond », qui embrasse l'Espagne du Nord, la France au Sud de la Loire et à l'Ouest du Rhône, et la Bourgogne. Dominée par une pensée architecturale particulièrement féconde (qui multiplie les essais de voûtement et d'équilibre constructif), cette aire connaît aussi l'association la plus réussie, la plus rigoureuse, de la sculpture et de la peinture.

(Fin en page 63.)





à l'architecture; c'est, dirions-nous, le véritable « style roman monumental, se développant sur l'axe qui va de Cluny à Toulouse et à Léon. Un second « bloc » embrasserait l'Italie, les pays alpins et l'Allemagne du Sud, où l'expansion méridionale, avec les inévitables contacts byzantins accentuant — ou modifiant — la tradition antique, donnerait une autre définition formelle du roman. Un troisième « style » règnerait en Allemagne centrale, en Saxe, en Bohême et en Pologne, dans les pays de la Baltique enfin, notamment en Suède. Ce serait un style surtout tardif, dérivé, et appelé à perpétuer les formes romanes fort tard. La quatrième région serait celle de l'art du Nord-Ouest, comprenant l'Angleterre, la Normandie, les Flandres, la Norvège: elle est dominée par les éléments insulaires irlandais, et par la forte pensée architecturale et ornementale normande. Un cinquième « style » enfin, propre au « cœur de l'Europe », à un centre géographique où s'est cristallisée, un peu au hasard de l'histoire, la pensée occidentale, engloberait le Nord de la France, la Lorraine (ou plutôt la Lotharingie médiévale) et les pays du Rhin. C'est là, sous l'empire des fortes imprégnations carolingiennes, et au contact de toutes les tendances romanes, que s'est formé un style traditionnel par ses sources, raffiné en raison même de sa vieillesse, « le moins roman » par son architecture ou sa plastique monumentale, mais qui a su « inventer » et propager par la suite l'art gothique.

Une telle vue panoramique ne nous satisfait évidemment pas. Des liens très puissants unissent ces cinq « blocs », les influences filtrent à travers ces limites: l'Angleterre est sensible à l'art ottonien vers l'an mille, elle évolue ensuite en fonction des apports byzantins et continentaux. On pourrait en discuter longuement. Ce qui nous importe surtout, ne l'oublions pas, est de voir au-delà des divisions géographiques, et des antinomies formelles. L'intéressante thèse de Roosval nous aide peut-être à y parvenir, à la faveur de l'exposition du Conseil de l'Europe.

C'est dans la diversité des éléments mis en commun par l'art occidental après l'an mille que réside la richesse de ses expériences. L'art barbare et celui de l'Asie antique, l'Antiquité classique et le Proche-Orient byzantin, les raffinements irlandais et musulmans, tout s'y mêle, en s'opposant quelquefois et en s'accordant souvent. On doit surtout dire que ces éléments s'y métamorphosent — à peu d'exceptions près —, mis au service des besoins de la religion chrétienne, de sa liturgie et de sa théologie. Selon les lieux et les moments, la « réutilisation » des formes anciennes peut varier dans leur proportion, dans le degré de leur adaptation. Mais partout un immense effort est tenté, avec des moyens inégaux, pour retrouver et remettre en valeur les techniques anciennes, pour unir dans un ensemble monumental, ou dans une « collection », tel un trésor d'église, toutes les richesses léguées par le passé. Cet effort a connu des réussites: la sculpture romane qui réinterprète toutes les formes en fonction de l'édifice, la miniature romane qui intègre le décor et l'illustration d'une manière très complète, la peinture translucide, le vitrail (il n'y en a pas, pour ainsi dire, à l'exposition de Barcelone) qui tend déjà à donner une nouvelle signification à l'édifice religieux... Mais il est certain que toutes ces « expériences » romanes — sur l'architecture, sur le décor monumental ou sur les techniques précieuses — ne sont pas parvenues à se fondre, à s'harmoniser, en surmontant les « antinomies » qui leur venaient de la diversité des sources et de l'inégalité entre les milieux constitutifs de l'Occident. L'histoire de l'art roman est comme inachevée, elle est brusquement interrompue par un art auquel nous donnons un autre nom, et à juste titre, car il repose sur d'autres fondements spirituels et esthétiques. C'est peut-être alors seulement, dans l'art gothique, que le Moyen Age a trouvé une expression entièrement originale, bien à lui, homogène dans ses sources, unifiée dans son histoire et dans ses principes. L'histoire de l'« Europe romane » est surtout celle d'un immense effort, tenté partout à la fois, pour constituer et pour définir l'Occident.

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition de Barcelone-Santiago vient de se terminer. Le catalogue qui n'est pas encore paru apportera une très importante contribution à l'étude des pièces exposées. Mais la lecture d'ouvrages de base comme « Art d'Occident » de Focillon (Paris, 1938) ou « Romansk Konst » de Johnny Roosval (Bonniers Konst Historia, Stockholm 1930) reste essentielle pour l'histoire et la compréhension de l'art roman.


SOMAINI
GALLERIA ODYSSIA
LUDOVISI 16, ROMA